Coperta: IOANA CONSTANTINESCU
Redactor: DIANA CRUPENSCHI Redactor artistic: VASILE SOCOLIUC
PASCAL QUIGNARD
Le Sexe et l'effroi e Editions Gallimard, 1994
Toate drepturile asupra acestei versiuni aparţin Editurii UNIVERS 79739 Bucureşti, Piaţa Presei Libere nr. 1.
Pascal Quignard
SEXUL ŞI SPAIMA
În româneşte de NICOLAE ILIESCU Prefaţă de DINU FLĂMÂND
editura univers
Bucureşti, 2000
ISBN 973 – 34 – 0707-O
PREFAŢA UNGHIUL MORT AL PRIVIRII

Iată o carte fascinantă! Ea reface treptat o întreagă lume, atingând şi în noi ceva profund, esenţial, şi încearcă să ne iniţieze în misterele unei societăţi umane demult apuse, ghidându-ne în lectura imaginilor dezgropate de sub lava Vezuviului, pentru ca noi înşine să ne «fabricăm non-vizibilul». Cine să-şi imagineze că bătăioşii romani erau atât de complicaţi? Cum să deduci complexitatea tabuurilor ce rânduiau viaţa de zi cu zi, cu două milenii în urmă, la Pompei, dar probabil că şi la Alba Iulia, la Roma, însă şi în îndepărtata Phocea, dacă nu ai câteva din cheile de interpretare etalate de inspiraţia exoterică a scriitorului francez Pascal Quignard! Generaţii întregi de dascăli de latină dedaţi la plăcerile erudiţiei solitare vor fi ascuns pe ultimul raft fragmente de *satura*, frânturi din linilujul colorat al lui Marţial, Juvenal şi alţii; aşa cum până nu demult muzeele şi cabinetele de antichităţi disimulau amuletele falice, vase greceşti cu desene erotice, Satiri şi Priapi indubitabili. În paranteză fie spus, aceeaşi

pudibonderie îi stimula dubios şi pe semidocţii autohtoni (cei care fabricaseră pentru folosul cântecelor patriotarde coitul istoric dintre Traian şi Decebal, sau imaginaseră lubrice hârjoane de legionari şi cosânzene dace pe plaiurile viitor mioritice).

Iată însă acest insolit eseu care ne plonjează direct în misterele unui trecut din care se prelungeşte toată civilizaţia europeană şi occidentală în general. Orice mister este o încăpere cu două uşi; una dă spre sexualitate, iar cealaltă spre lumea morţilor. Misterul domneşte peste partea imersă a vieţii de zi cu zi şi ascultă de legile oculte ale mitului. Au iluzia că ajung la o anumită familiaritate cu misterul, că se simt mâi puţini agresaţi de necunoscut numai cei iniţiaţi, «misticii». Dar cercul iniţiaţilor a fost dintotdeauna mic şi greu accesibil, iar

6 *Sexul şi spaima* secretul riturilor de iniţiere a fost păzit în general cu sfinţenie (nu ştim mai nimic despre conţinutul misterelor de la Eleusis). În marea noastră majoritate, suntem nişte ne-iniţiaţi frustraţi, deci cu atât mai curioşi să ridicăm vălurile interdicţiei pentru a vedea cu coada ochiului ce se petrece în odăile de taină. Nu ne ajunge să ştim ce gândeau Platon sau Cicero, suntem curioşi să aflăm şi ce anume îi speria, îi îngrozea, şi cum făceau ei faţă interdicţiilor. Ne-ar plăcea să ştim mai multe şi despre peisajele care le-au însoţit viaţa, să-i plasăm, pe ei şi pe contemporanii lor, în mediul lor natural, în casele în care au dormit, pe străzile pe care păşeau. Ce noroc, pentru sistemul nostru de reprezentare, că lava Vezuviului a conservat cochilia acelui spaţiu vital unde viaţa a fost curmată brusc! Cât de stimulatoare sunt acele imagini ce ajută imaginaţia să călătorească în timp! Iată de ce frescele din Pompei, Oplontis, Herculanum sau Stabia, cele dintâi dezgropate încă din secolul al XVIII-lea, i-au uluit pe cei care le vedeau pentru prima dată după fatidica erupţie

din 24 august 79. Ne putem imagina excitaţia celor care dezgropau de sub lavă cele dintâi fotografii crepusculare ale unei societăţi ce părea că revine din infern, oferindu-ne nu doar negativul formelor ei, dar, uneori, şi splendoarea imaginii. Ai zice că suntem nişte «plăci fotografice» pe care s-au fixat peisaje, personaje, clădiri, fructe, animale, păsări din dispăruta Atlantida. Focul lavei a atacat pe alocuri culorile sau a şters scene întregi din compoziţiile mai ample. Dar cu atât mai tulburătoare sunt intervenţiile magmei: verdele – ca de apă a înecaţilor – din unele peisaje, griul calcinat pe care evoluează vagi siluete de o inconsistenţă aeriană, geometria suspendată a unor poduri, haloul metafizic al unor portice absorbite de culoarea ocră a opacităţii.

Sunt tot atâtea proiecţii de «dincolo». Iar eseul lui Pascal Quignard ne ajută să înţelegem că avem în faţă şi o reţea întreagă de situaţii simbolice. Sigur că fiecare fragment luat în parte este şi o frântură din viaţa cotidiană a vremii. Însă frescele de la vilele leneşei aristocraţii ce petrecea pe atunci zile tihnite în umbra Vezuviului erau concepute mai cu seamă ca adevărate «antologii» de scene mitologice sau rituale. Un limbaj codificat, abstract, o suită de scene al căror punct de fugă sugera că totul îşi are originea în bestialitatea sexuală primară, cea care asigură fertilitate a, viaţa Personajele hieratice – unele de o deosebită suavitate, majoritatea însă aruncând priviri în care se citeşte stupoare, nelinişte, spaimă sau complice participare la un ritual misterios – nu fuseseră pictate pe pereţii acelor vile doar ca

Prefaţă

1

simple scene decorative. Nu ştiu dacă altcineva înaintea lui Pascal Quignard a mai reuşit să citească astfel «filmul» mut şi atât de fragmentat al imaginilor scoase de

sub lavă. Demonstraţia lui ajunge să releve una din obsesiile majore ale acelei societăţi – prezenţa «sexului care nu se vede». Deşi un erudit fără pereche, Quignard* din acest insolit eseu se reprezintă mai degrabă ca un personaj insinuant, jumătate psiholog, jumătate scriitor de ficţiune, pentru a ne sugera întrebarea: de ce sexul se însoţeşte cu uluirea şi spaima? Şi nu doar pe pereţii asfixiatelor oraşe din Campagna Ci încă din noaptea timpului...

A vedea nu înseamnă automat că şi înţelegi. Suita imaginilor de la Vila Misterelor închipuie o adevărată înscenare dramatică, o naraţiune vizuală ce trimite invariabil la o presupusă iniţiere. De ce un personaj feminin primeşte biciul ritualic pe spinare în timp ce altă femeie se pregăteşte să ridice vălul de *pe fascinam*! Misterul rămâne aproape intact şi după ce ni se explică. Anumitor tabuuri sexuale nu le prieşte decât tăcerea în cazul de faţă e vorba de fresca unei întemeieri, dar şi de recapitularea unei scene iniţiatice ce se repetă periodic. Romanii transmutaseră în urbe sau chiar în

— *Pascal Quignard (n. În 1948 la Verneuil, Franţa, actualmente unul dintre membru Comitetului de lectură de la Ed. Gallimard, după ce a predat ca profesor universitar) este autorul unui număr de peste treizeci de titluri de romane şi, mai cu seamă, de studii despre literatura veche şi muzică, lumea antică este prezentă în mod constant şi în alte cărţi ale sale. Romanul* Albucius, *P.O.L., 1990, reînvie figura unui obscur prozator contemporan cu Seneca şi Cezar, de la care au rămas o sumă infimă de texte, dar care figurează episodic în referinţele altora. Quignard reuşeşte performanţa de a ne plonja în societatea romană din primul secol de după Hristos, recompunând din fragmente, reale sau plauzibile, şi tonul de o fermă austeritate al acestui moralist. Numeroase referinţe la*

antichitate se găsesc şi în «jurnalul» de idei şi însemnări ce constituie materia celor opt tomuri intitulate Petits traites, *Maeght, 1990. Romanul* Tous le matins du monde, *Gallimard, 1991, după care s-a turnat şi un film, propune ca personaj principal un violoncelist singuratic de pe vremea lui Ludovic al XIV-lea. dominat de o contagioasă melancolie. În schimb, romanul* la frontiere *imaginează o intrigă de palat în faimoasa* la frontiera, *casă nobilă de la periferia Lisabonei unde s-au păstrat bizare statui, motive şi figuri imprimate pe faianţa decorativă, vestitele «azulejos» datând de la mijlocul secolului al XVII-lea. Romanul* Les escaliers de Chambord, *în ciuda referinţei din titlu la dubla scară în spirală de la numitul castel aflat pe Loara,* îşi *situează acţiunea în vremea noastră. Avem o altă galerie de personaje melancolice, mai cu seamă pe acest Édouard Furfooz care achiziţionează şi vinde jucării antice, obiecte miniaturale, şi se pasionează de tot ceea ce întreţine iluzia că te poţi izola de lumea adulţilor într-un soi de copilărie eternă. Ca de obicei, scrisul lui Pascal Quignard jonglează cu frumuseţi imponderabile pe care le secretă numai fineţea spiritului şi profunzimea unei indicibile predispoziţii lirice*.

8 *Sexul şi spaima* casa lor sediul iniţierii în misterele tutelare. Toate personajele ce privesc pieziş şi lateral în frescele dezgropate de sub lavă, surprinse într-o clipă maximă de nedumerire şi stupoare, parcă aşteptând să se împlinească lucruri îngrozitoare şi inevitabile sunt martorii şi actorii misterului. Dar frumosul este şi „teribil”, cum spunea Rilke. Iar plăcerea poate conta sigur şi pe surpriza suferinţei. Pascal Quignard afirmă că omul caută întotdeauna o altă imagine „dincolo de tot ceea ce vede”. Dincolo, să ne reamintim, sunt sexul şi moartea Moartea ce ne aşteaptă la ieşirea din punga amniotică, din primul moment când începem să devenim o magazie de stocaj

pentru trecut iar sexul a cărei vedere poate paraliza ca prezenţa morţii este, înainte de toate, cel al întemeietorului, tatăl familiei, ameninţat permanent de o fatală *impotenţia* ce poate provoca stingerea spiţei. Acest „fascinus" e exhibat doar la bacanale, când poate stârni râsul şi spaima Râsul, batjocura, limbajul vârtos – stratageme de protecţie, amulete. În perioada de deboşă pudoarea era considerată primejdioasă, căci era infertilă. Faţă de greci, romanii au complicat lucrurile: erotismul „vesel" al grecilor a devenit la romani o „melancolie înspăimântată", spune Pascal Quignard. În doar câteva decenii, sub August, iar apoi sub Tiberius (cel care colecţiona desene pornografice greceşti), erotismul a devenit la Roma o adevărată doctrină de stat, cea a falocraţiei dominatoare. Râsul erotic al grecilor, care afişau un soi de „frivolitate" sănătoasă în materie, după ce găsiseră şi soluţia de a practica în scop iniţiatic un erotism „pedagogic", s-a transformat la romani în râs sarcastic. Orgiile descrise abundent în diverse texte plonjează cu voluptate în tenebrele excesului. Or, excesul va da tonul în Roma imperială, iar depravarea principelui va fi interpretată ca surplus de vitalitate. Poetul Ovidiu a plătit cu un exil definitiv îndrăzneala de a fi pledat pentru un erotism mai puţin oficial şi „centralizat", în care să existe, în relaţia cuplului, cel puţin o reciprocitate de senzaţii dacă nu şi o coparticipare sentimentală. Iubirea în interiorul cuplului era considerată o depravare. Ovidiu „corupea" tineretul, îndemnându-l să iubească. Corect era doar sentimentul cast al „datoriei" sexuale. Mesalina cea dezmăţată devenise „femeia cea mai amorală din Roma fiindcă se îndrăgostise". De fapt, erotismul oficial impunea obedienţa totală, obsecvioasă, tuturor categoriilor sociale inferioare; impunea „castitas" matroanelor datoare să perpetueze linia castei, şi „pietas" bărbatului liber,

cetăţeanului, în fruntea piramidei erotice se afla împăratul, principele genitor. Agresivitatea lui sexuală trebuia să asigure simbolic abundenţa obştii. Toate regimurile autoritare se vor coioase. Între timp înţelesurile termenilor latini s-au deformat în şirul metamorfozelor sale lingvistice *menada* erectă ajunge să „fascineze”, dar şi să-şi transfere simbolistica asupra mănunchiului punitiv de nuiele („fascii”), sau să supravieţuiască în denomi-*Prefaţă* 5>

nativul modern „fascist”. Această tenacitate etimologică trădează prin timp o continuitate „macistă”, în care bărbatul activ trebuie să fie nesentimental şi dominator, iar puterea sexuală virilă sursa stabilităţii generale şi garanţia descendenţei.

Sexul şi spaima este o perspicace lectura din „unghiul mort al privim şi din cel al indicibilului. O lectură „piezişă” care asediază metodic misterul, amestecul de uluială şi fascinaţie, ce te încearcă atunci când intri în acest fabulos trecut.

DINU FLĂMÂND

AVERTISMENT

Fiecare om poartă cu el tulburarea zămislirii sale.

Nu există imagine şocantă care să nu ne amintească gesturile ce ne-au plămădit

Omenirea nu încetează de a fi consecinţa unei scene ce pune faţă în faţă două mamifere, mascul şi femelă, ale căror organe urogenitale cu condiţia să se afle în stare de anormalitate, din clipa când au devenit diforme – se împreunează.

În sexul masculin, care creşte şi apoi irupe, se afla viaţa însăşi debordând brusc în sămânţa roditoare, mult înaintea trăsăturilor care definesc umanitatea. Faptul că nu suntem în stare să deosebim pasiunea animalică de a poseda ca un animal corpul unui alt animal, pe de o parte, de genealogia familială, apoi istorică, pe de altă parte, ne

tulbură. Şi această tulburare sporeşte prin aceea că selecţia pe care o săvârşeşte moartea nu poate fi disociată de succesiunea genealogică a indivizilor care îşi trag posibilitatea de a „apărea ca indivizi” din reproducerea sexuală întâmplătoare. De aceea, reproducerea sexuată aleatorie, selecţia prin moarte imprevizibilă şi conştiinţa individuală periodică (pe care visul o reface şi căreia îi măreşte fluiditatea, pe care dobândirea limbajului o reorganizează şi o cufundă în beznă) reprezintă un singur lucru privit în acelaşi timp.

Or, noi nu putem, în niciun caz, să vedem acest „lucru privit în acelaşi timp”.

Noi purcedem dintr-o scenă în care nu existăm.

Omul este fiinţa căreia îi lipseşte o imagine.

Fie că închide ochii şi visează în noapte, fie că îi deschide şi observă cu atenţie lucrurile reale în lumina pe care o revarsă soarele, fie că privirea lui se abate şi rătăceşte, fie că îşi plimbă

12

Sexul şi spaima

Avertisment

13

ochii pe cartea pe care o ţine în mână, ori, aşezat în întuneric, urmăreşte un film, fie că se lasă absorbit în contemplarea unei picturi, omul este o privire doritoare care scrutează o altă imagine dincolo de ceea ce vede.

Patricienele reprezentate în frescele create de romanii antici sunt parcă ancorate. Ţinuta lor este imobilă, privirea laterală, ele sunt prinse într-o aşteptare plină de stupefacţie, încremenite exact în momentul dramatic al unei povestiri pe care noi nu o mai înţelegem. Vreau să fac câteva consideraţii asupra unui cuvânt roman dificil: *fascinaţio*. Cuvântul grecesc *phallos* se traduce în latină prin *fascinus*. Cântecele care îl însoţesc se numesc

„fescenine”. *Fascinus-xă* opreşte privirea într-atât, încât aceasta nu se mai poate desprinde. Cântecele pe care el le inspiră stau la originea creării romanului roman: *satura*.

Fascinaţia este percepţia unghiului mort al limbajului. Iată de ce această privire este întotdeauna laterală.

Încerc să înţeleg ceva de neînţeles: transferul erotismului grecilor în Roma imperială. Această mutaţie nu a fost gândită până acum, dintr-un motiv pe care nu-l cunosc, dar dintr-o teamă pe care o înţeleg. Timp de cincizeci şi şase de ani, cât a durat domnia lui August, care a reorganizat lumea romană sub formă de imperiu, a avut loc metamorfoza erotismului vesel şi precis al grecilor în melancolie înspăimântată. Acestei mutaţii nu i-au trebuit decât treizeci de ani ca să se statornicească (din anul 18 î.Hr. până în anul 14 d.Hr.). Cu toate acestea ea ne împresoară încă şi ne domină pasiunile. Creştinismul n-a fost decât o consecinţă a acestei metamorfoze. El a reluat erotismul, ca să spunem aşa, în starea reformulată de funcţionarii romani, pe care principatul lui Octavianus Augustus i-a produs şi pe care imperiul timp de cele patru secole care au urmat a fost determinat să-i multiplice în obsecviozitate.

Am în vedere două cutremure de pământ.

Erosul este o placă arhaică, preumană, absolut bestială, care abordează continentul emergent al limbajului uman dobândit şi al vieţii psihice voluntare sub cele două forme ale angoasei şi râsului. Angoasa şi râsul reprezintă cenuşa densă care se revarsă încet din acest vulcan. Nu este vorba nici de focul mistuitor, nici de roca încă topită şi vâscoasă, care urcă din adâncul pământului. Societăţile şi limbajul se feresc neîncetat din faţa acestei revărsări care le ameninţă. Afabulaţia genealogică are, la oameni, caracterul involuntar al reflexului muscular; sunt

visele pentru animalele homeoterme sortite somnului ciclic; sunt miturile pentru societăţi; pentru indivizi sunt romanele familiale. Se născocesc părinţi, adică poveşti, pentru a da sens hazardului unei împreunări pe care niciunul dintre noi – nici unul dintre cei care devin rodul ei după zece luni selenare întunecate – n-o poate vedea.

Când marginile civilizaţiilor se ating şi se încalecă, se nasc cutremure. Un astfel de seism a avut loc în Occident când marginea civilizaţiei greceşti a atins marginea civilizaţiei romane şi sistemul riturilor sale: când angoasa erotică a devenit *fascinaţio* şi când râsul erotic a devenit sarcasmul a ceea ce numim *ludibrium*.

S-a întâmplat ca la 24 august 79 să se producă un alt seism, de data aceasta teluric. El a acoperit patru oraşe, care ne-au păstrat mărturia acestei catrastrofe. Oricum, nici Dumnezeu, nici Titus, nici oamenii n-au salvat vestigiile oraşelor Pompei, Oplontis, Herculanum şi Stabia, ci lava fierbinte, prin care locuitorii acestor oraşe au fost exterminaţi; ei trebuie să-i fim recunoscători pentru că a ferecat timp de secole aceste imagini „fascinante” sub piatră ponce, apoi sub stejarii-de-plută.

Alrani, iunie 1993

CAPITOLUL I PARRHASIOS ŞI TIBERIU

În septembrie anul 14, Tiberiu i-a urmat la tron lui August. Tiberiu a rămas în istorie prin două enigme şi două atribute. Cuni-lingusul şi sihăstria sunt enigmele. Nictalopia şi pornografia sunt atributele. împăratul Tiberiu a colecţionat desene şi tablouri aparţinând pictorului grec Parrhasios din Efes. Anticii spuneau că Parrhasios a creat *pornographia* în jurul anului 410 înainte de Hristos, la Atena Textual, *pornographia* vrea să însemne „tablou-de-prostituată”. Parrhasios o iubea pe târfa Theodoteea şi a pictat-o goală. Socrate susţinea că pictorul era un desfrânat (*abrodiaitos*).

Suetoniu povesteşte că împăratul Tiberiu a pus în dormitorul său un tablou de Parrhasios, în care era reprezentată Atalanta privindu-l pe Meleagros cu o „complezenţă ruşinoasă” (*Meleagro Atalanta ore morigeratur*). Ludovic al XIII-lea a fost cel care a poruncit să i se pună în dormitor un *Sfântul Sebastian* de Georges de la Tour, şi, bineînţeles, să se scoată toate celelalte pânze care atârnau pe pereţi până atunci. Suetoniu continuă: „În perioada retragerii sale la Capri, lui Tiberiu i-a trecut prin cap să amenajeze o încăpere, înzestrată cu bănci, pentru plăcerile sale secrete (*arcanarum libidinum*). Acolo, el aduna cete de fete şi tineri desfrânaţi pentru împerecheri monstruoase, pe care le numea *spintrias* (sfinctere), le punea în scenă, urmând o triplă înlănţuire, şi se prostitua între ei pentru a-şi înviora prin această imagine poftele vlăguite (*deficientis libidines*). Şi-a împodobit camerele cu imagini şi statuete reprezentând picturile şi sculpturile cele mai lascive (*tabellis ac sigillis lascivissimarum picturarum et figurarum*), cărora le adăugase cărţile lui Clephantis pentru ca fiecare să găsească oricând modelul poziţiilor (*schemae*) pe care el le ordona. El numea

16

Sexul şi spaima

„Peştişori” (*pisciculos*) pe copiii de vârstă foarte fragedă, pe care îi punea să se cuibărească şi să se mişte între coapsele lui în timp ce înota, ca să-l excite cu limba şi cu muşcăturile lor (*lingua morsuque*). Dădea copiilor neînţărcaţi să-i sugă, în chip de sân, organul genital până ce aceştia îl descărcau de laptele lui. Era plăcerea lui preferată. În crângurile şi boschetele lui Venus, a pus să se amenajeze grote şi caverne, în care tineri de ambele sexe se dedau plăcerilor costumaţi în silvani şi nimfe (*Paniscorum et Nympharum*)”.

În imaginaţia anticilor felaţiunea deriva din cunilingusul femeilor elene din Lesbos. Verbus *lesbiazein* însemna a linge. Şi ceea ce era o practică tolerabilă în ginecee constituia o infamie pentru un bărbat liber din clipa când începea să-i crească barba

N-a existat niciodată homosexualitate, nici greacă, nici romană. Cuvântul „homosexualitate" a apărut în anul 1869. Cuvântul „heterosexualitate" a apărut în 1890. Nici grecii, nici romanii n-au făcut niciodată distincţie între homosexualitate şi heterosexualitate. Ei făceau distincţie între activitate şi pasivitate. Ei opuneau falusul (*Jascinus*) tuturor orificiilor (*spintrias*). Pederastia greacă era un rit de iniţiere socială. Prin sodomizarea rituală a *pais-ului*, sperma adultului transmitea copilului virilitate. Cuvântul grec pentru sodomie, *eispein*, se traduce literalmente prin latinescul *inspirare*. Iubitul se supunea *inspirator*-ului, de regulă un individ mai în vârstă, şi, în schimb, deprindea de la acesta arta vânătorii şi căpăta cultură, care erau cuprinse amândouă în război. Viaţa umană propriu-zisă, socială, comercială, artistică, cu alte cuvinte – războiul, constituie vânătoarea a cărei pradă este omul.

Nu putea fi vorba de schimbare a rolurilor în cuplul pederastic grec. La Atena, prostituarea masculină avea drept consecinţă pierderea drepturilor civice, şi un homosexual pasiv, dacă era surprins pe cale de a face politică, era pedepsit cu moartea El era socotit mai mârşav decât o femeie adulteră (a cărei pedeapsă nu putea fi moartea). Ritul de trecere pederastică are un tâlc funcţional: să-l facă pe copil să părăsească gineceul în braţele unui bărbat, care să-l elibereze de sexualitatea pasivă a gineceului în scopul de a deveni un reproducător (un tată) şi un cetăţean (un *crast*, un amant activ, un războinic şi vânător). Pilozitatea marca frontiera între cele două comportamente sexuale: păroşii activi în mijlocul

polisului, toţi cei imberbi şi pasivi – în gineceu. Iată de ce Hermes este reprezentat

Parrhasios şi Tiberiu

17

când imberb şi flasc, când bărbos şi înzestrat cu un sex enorm în erecţie. Niciun bărbat, nicio femeie nu putea dori pe cel ce era bărbos. Doar cel imberb era frumos. Opoziţia intangibilă a grecilor este următoarea: *crastul* bărbos cherchelit opus *cromenului* imberb şi înfrânat. De unde cele două ritualuri sau ceremonialuri ale goanei după iepure cu mâna goală, care înseamnă iubirea pederastică (prada devine prădalnică) şi supinaţia de către bărbosul în erecţie a penisului flasc al imberbului (toţi adulţii sunt activi). Acestea sunt cele două scenarii convenţionale care figurează pe majoritatea vaselor greceşti cu desene erotice.

Ritul pederastic deriva, în Grecia, din opoziţia dintre gineceu şi *polis*. Romanii nu cunoşteau instituţia gineceului şi, deci, nici această opoziţie. Iubirea romană se deosebea de iubirea greacă prin următoarele trăsături: desfrâul *gens-ilor*, indecenţa verbală politică opusă cunoscutei *castiâas* a matroanei protectoare a familiei (a castei), în sfârşit, supunerea (*obsequium*) sclavilor. Morala sexuală romană era rigidă. Ea era statutară şi strict activă la bărbaţi. Tatăl lui Seneca o redă pe scurt (*Controverse*, IV, 10), când îl pune pe consulul Quintus Haterius să rostească următoarea sentinţă: *Impu-dicitia în ingenuo crimen est, în servo necessitas, în liberto officium* (Pasivitatea constituie o crimă pentru un bărbat născut liber, pentru un sclav – este o datorie absolută, pentru un libert – este un serviciu pe care are datoria să-l facă stăpânului său). Seneca-tatăl adaugă că această *sententia* a lui Quintus Haterius i-a plăcut împăratului August când a auzit-o pentru înţelesul nou pe care retorul îl dădea

cuvântului *officium*.

Moravurile romane sunt stricte: sodomia şi „irumaţia" erau socotite virtuţi; felaţiunea şi pasivitatea anală – abjecţii. *Pedicare* însemna sodomizarea anusului. *Irrumare* – sodomizarea gurii. Felaţiunea este un cuvânt modern, care spune multe despre societatea care l-a ales. *Fellare*, adică a suge spontan, este de neînţeles pentru un roman. Nu se poate accepta decât irumaţia congenerului, adică acesta să fie constrâns să primească în *gură fascinus*-ul, să-l lingă şi să-l muşte uşor până ce îşi va slobozi seva

Interdicţia pasivităţii (a impudicităţii) îi privea, la Roma, pe toţi bărbaţii liberi, indiferent de vârsta în Grecia, această interdicţie îi lovea pe bărbaţi din clipa când începea să le crească barba (după ce, înainte, fuseseră toţi pasivi, adică feminini, când erau imberbi). La Roma, unui bărbat i se spune pudic atâta vreme cât el n-a fost

18

Sexul şi spaima sodomizat (câtă vreme este activ). *Pudicitia* este o virtute a omului liber. Toţi bărbaţii tineri, născuţi liberi (*praetextati et ingenui*) sunt intangibili, şi prin aceasta romanii se opuneau iniţierii *paid-erastike apaides-ilor* (bărbaţii tineri) de către *crastes* (adulţii), instituită de *polisul* grecesc. De-abia în epoca principatului, câţiva poeţi de la Roma au propus pe temeiuri egalitare adoptarea amorului „politic", pedagogic al *crastes-ilor* pentru *paides-i* (a adulţilor pentru *pueri*). Mai întâi ei au transferat această formă de amor asupra femeilor venale, apoi asupra concubinelor. În sfârşit – asupra patricienelor. Martirul acestei metamorfoze a fost cavalerul Publius Ovidius Naso. Ovidiu este cel dintâi roman pentru care *voluptas* este reciprocă şi pentru care dorinţa masculină trebuie să fie înfrânată pentru a anticipa în manieră impudică (pentru un roman sentimentul

constituie o impudoare şi dorinţa de a se pune în locul unui alt *status* – o nebunie) plăcerea ce o va încerca matroana: *Odi concubitus qui non utrumque resoluunt* (Urăsc îmbrăţişările în care niciunul, nici celălalt nu se dăruiesc). Ovidiu adaugă, întrebuinţând el însuşi cuvântul *officium*, pe care îl folosise consulul Haterius: *Officium faciat nulla puella mihi* (Eu nu pretind serviciu la o femeie). Îndată după publicarea acestei *Ars amatoria*, August l-a exilat pe cavalerul Ovidiu la „capătul pământului", la Tomis, pe malurile Dunării. Tiberiu a confirmat acest surghiun. Ovidiu a murit în anul 17.

Nicio urmă de păcat sau chiar de vinovăţie nu umbrea şi nici nu stingherea relaţiile sexuale ale anticilor, de orice natură ar fi fost ele. La Roma, însă, ele erau dominate de spaima statutară. Puritanismul nu se referă niciodată la sexualitate, ci la virilitate. Actul de dragoste este întotdeauna preferabil abstinenţei, însă valoarea lui depinde întru totul de statutul obiectului care îl satisface: matroana, curtezana, cetăţeanul, libertul, sclavul. Legiferarea divorţului, poligamia efectivă ca urmare a acestei legiferări, emanciparea matroanelor şi extinderea *obsequium-ului* au provocat dezordine în morala tradiţională. Dragostea în căsnicie a fost considerată ca o victorie a desfrâului. August a fost cuprins de indignare. Virgiliu a susţinut această indignare. Ovidiu a combătut o astfel de reacţie. August a impus-o sub forma unei noi teologii şi a unei noi legislaţii. A trimis în exil un actor numai pentru că o matroană şi-a tăiat părul: tunzându-şi părul precum sclavele, ea se punea în afara *status*-ul*xi* ei, devenea sclavă, se complăcea în slujba (*obsequium*) bărbatului pe care îl iubea. Din pricina iubirilor ei, August a exilat-o pe fiica

Parrhasios şi Tiberiu

să iulia, în minuscula insulă Pandataria din largul coastelor Campaniei. Tiberiu, soţul ei, a confirmat acest exil. Iulia a decedat la sfârşitul anului 14. Tacit spune că tristeţea a determinat-o să nu se mai atingă de bucate şi că s-a lăsat să moară.

Amorul pasiv pentru un patrician este un delict la fel de grav ca şi amorul sentimental sau adulterul pentru o matroană. Însă homosexualitatea activă sau masturbarea de către o matroană a iubitului ei sunt nevinovate. Oricare cetăţean poate să facă orice pofteşte unei femei nemăritate, unei concubine, unui libert, unui sclav. De aici – coexistenţa, în lumea romană, a actelor celor mai şocante şi a celei mai severe rigori morale. Virtute (*virtus*) înseamnă potentă sexuală. Virilitatea (*virtus*), fiind îndatorirea omului liber, indiciul puterii sale, eşecul era marcat de ruşine ori de demonism. Singurul model de sexualitate romană este *dominatio dominus* asupra celuilalt Violul în interiorul *statusurilor* inferioare este normal. Să te bucuri fără să-ţi pui potenţa în serviciul celuilalt este un lucru respectabil. O epigramă de Marţial defineşte norma: „Vreau o femeie uşoară care, înainte de a fi a mea, se dăruieşte tânărului meu sclav şi care, doar ea, îi face pe trei bărbaţi să juiseze toţi trei deodată. Cât despre aceea care vorbeşte tare (*grandia verba sonantem*) – să meargă să facă amor cu un imbecil din Bordeaux (*mentula crassae Burdigalae*)”. Orice bărbat activ şi nonsentimental este cinstit Orice plăcere pusă în serviciul (*officium*, *obsequium*) celuilalt este josnică, şi din partea unui bărbat constituie un indiciu al lipsei de *virtus*, de virilitate, deci de *impotenţia*. De aici, reprimarea nemiloasă a păcatelor care, prin contrast, nouă ni se par uşoare faţă de cutezanţele care, dimpotrivă, ni se par revoltătoare. Tânăra fată violată este fără de prihană, dar matroana violată este expusă riscului morţii. Un libert care

sărută un copil liber este pedepsit cu moartea. Valerius Maximus relatează că Publius Maenius a ucis un pedagog care dăduse un sărut fiicei sale de doisprezece ani.

Sclavul nu-şi poate sodomiza stăpânul. După Artemidor, aceasta este interdicţia majoră. La fel, dacă această imagine apărea în cadrul unui vis, crea o serie de probleme celui ce o văzuse în clandestinitatea sufletului său şi în liniştea nopţii. Sodomizarea sclavilor de către stăpâni constituia o regulă. Patricienii întindeau degetul şi ziceau: *Te paedico* (Te sodomizez) sau *Te irrumo* (îţi umplu gura…) Apoi a fost sexualitatea de la Cicero la sfârşitul Republicii. A fost şi a lui Seneca sub imperiu.

20

Sexul şi spaima *

Cetatea romană însemna pietatea (*pietas*) masculină, castitatea (*castitas*) matroanelor, *obsequium-ul* sclavilor. Aceste trei cuvinte romane ne permit să înţelegem rigoarea codificată a anecdotelor sexuale, consemnate de Suetoniu despre Tiberiu, împăratul cuni-ling, pe care îl pasionau tablourile pornografice ale lui Parrhasios. Pietatea (*pietas*) romană nu are câtuşi de puţin sensul de evlavie, smerenie, care mai apoi a derivat din ea *Pietas* este Enea, purtându-l pe umeri pe tatăl său închise. Este o legătură romană prin excelenţă. Nu este sentimentul de tandreţe filială, cum, adesea, latiniştii s-au mulţumit să traducă. Este un comportament silit, a cărui origine este funerară, ce apasă pe „umerii” fiilor. Este devotamentul unilateral, mergând de la fiu către tată. Lucru curios, nu Venus (mama lui Eros şi Priap înainte a de fi mama lui Enea, patroana Romei, mama lumii materiale înainte de a deveni străbuna genealogică a cezarilor) este cea sărbătorită în mitul întemeierii: este relaţia care merge de la fiu spre tată, este Enea pios care îl duce pe umerii săi pe închise, soţul lui Venus. Relaţia filială este de asemenea

lipsită de reciprocitate, precum relaţia sexuală are datoria de a fi. Pietatea este această obligaţie de nestrămutat, care merge de la mai recent spre mai vechi. Această afecţiune exclusiv filială este cea care împinge crepusculul spre revărsatul zorilor, care împinge fructul spre sămânţă, care împinge privirea *spre fascinus*. (Această pietate este cea care a format legăturile clientelei virile, ale patronajului, ale năşiei, care au preluat ştafeta lumii antice: confreria preoţilor în catolicismul roman, mafia siciliana.)

Homer o arată pe Afrodita apropiindu-se de închise, paznic la boi pe muntele Ida închise deznoadă cingătoarea Afroditei şi o fecundează, zămislindu-l astfel pe Enea. Închise o pierde pe Venus rupând tăcerea pe care i-o promisese. Şi precum închise o pierde pe Venus, tot aşa Enea îşi abandonează soţia (pe Creusa) pentru a-şi salva tatăl (Închise) şi fiul (Ascanius). Doar între tată şi fiu există o dragoste divină (*pietas*), care este o datorie. Între soţie şi soţ există o legătură umană (o strângere de mână era de ajuns pentru încheierea oricărei căsătorii romane) la care dorinţa nu obligă în niciun chip, dar care poartă speranţa fecundităţii.

Parrhasios şi *Tiberiu*

21

Tot astfel Enea o abandonează pe Didona: el sacrifică dorinţa pentru datoria faţă de propriul său neam (*gens*). Iată cum fiul lui venus o sacrifică pe Venus de trei ori pentru *pietas*.

Castitatea (*castitas*) romană nu are defel sensul de virtute, fericire, neprihănire care a provenit din ea *Castitas* este aceea a Lucreţiei violată de Sextus, care şi-a pus capăt zilelor în faţa violenţei tiranice şi „etrusce” a dorinţei masculine: sinuciderea ei cu ajutorul unui pumnal de bronz întemeiează republica „romană”. Republica îşi are obârşia în opoziţia dintre dorinţă şi fecunditate,

oferind exemplul aceleiaşi sfâşieri dintre Venus şi *pietas*, dintre tirania fratricidă şi republica Părinţilor. Mai precis, dintre lumea etruscă şi valorile romane. Într-un mod comparabil, încă de la întemeierea oraşului, Romulus l-a ucis pe fratele său Remus prin violenţă. De acea, Părinţii (senatorii) l-au ucis pe Romulus şi au susţinut că a devenit zeu în cer pentru a nu mai trebui să îndure un rege pe pământ.

De ce Lucreţia, soţia fidelă (niciodată culcată, mereu aşezată pe scaun, torcând lână) a lui Tarquinius Collatinus, se sinucide din pricină că a fost violată de Sextus? *Mater certissima*, *pater semper incertus* (Mama este sigură, tatăl e întotdeauna nesigur). Prin viol, fecunditatea este întinată. Fidelitatea nu este un sentiment conjugal, ci o consecinţă a fiabilităţii descendenţei spermatice. *Castitas* este singurul scop atribuit fecundităţii căsătoriei. O *matrona* care nu este însărcinată nu numai că nu poate să-i fie infidelă *patronus*-ului, dar ea nu are nici dreptul de a fi violată. În caz de viol, violatorul, dacă este surprins, poate să fie pedepsit, însă pe matroana violată o aşteaptă moartea. Desfrâul este cel care oferă definiţia negativă a castităţii. Totul le este permis femeilor care au puţine şanse să fie mame sau nu vor deveni niciodată. *Stuprum*-ul nu le atinge decât pe mame şi pe văduve. *Stuprum*-ul înseamnă întinarea sângelui care rezultă din raporturi trupeşti nelegitime. O mamă violată sau o văduvă violată se face vinovată de desfrâu. Aceasta este *pudicitia*: integritatea activă a trupului. *Castitas* este integritatea „castei”, ce rezultă din acelea care poartă embrionul, provenit, în concepţia anticilor, din sămânţa virilă. Violată, Lucreţia trebuie să se omoare, şi se omoară.

22

Sexul şi spaima

Nimic nu este mai puţin cast decât o astfel de

castitate. O anecdotă de Macrobiu ne face să înţelegem această *castitas* (*Saturnalii*, II, 5, 9). Mulţi se arătau uimiţi, faţă de Iulia cea bătrână, de incredibila asemănare a celor trei copii ai săi cu tatăl lor (Agrippa). Iulia răspundea: *Numquam eram nisi navi plena tollo vectorem* (Eu nu iau pasageri decât atunci când corabia este plină). Femeia gravidă care a fost spurcată e castă pentru că rămâne intactă în ceea ce priveşte descendenţa. Plăcerea nu trebuie să fie fidelă pentru că este castă: ea nu este decât fecundant. Legătura nu porneşte de la fecundant la fecundat pentru că *pietas* nu porneşte decât de la fecundat la fecundant (pietatea nu porneşte decât de la credincios la divinitate, de la fiu la părinte, de la *vulva* la *fascinus*, de la slujitor la *dominus*, de la *domus* la zeii Familiei, adică la „imaginile" Părinţilor morţi imprimate în ceară sau, altă dată, făcute din teracotă şi plasate pe acoperişul caselor din Etruria). Plăcerea (*voluptas*) este natura, reproducerea animală, ca şi încrucişarea vegetală, ca şi sperma sau valul din care s-a întrupat Afrodita, ca şi pântecele, care creşte, al mamei sau creşterea lunii pe cerul nocturn, ca şi mersul astrelor în pulsaţia nopţii şi a zilei. Singura fidelitate porneşte de la fiu la tată. Pământul este „glia" deoarece numai *fascinus-ul* este germinatorul, „genealogistul".

Genius, Muto, Fascinus, Liber Pater erau numele diverşilor zei care aveau în paza lor talismanul triumfător. Ce este Fascinus? Este divinitatea despuiată a zeilor. Natura se bucură neîncetat şi Părinţii procreează. Pentru zei este totuna că ai zămislit ori că zămisleşti. Aceasta este scena iniţială neîntreruptă. Divinitatea Marilor Zei este *act ernalis operaţio*: este un coit nesfârşit. Aceasta este a sa nelimitată *actualitas*. Fiecare oră constituie floarea pe care el trebuie s-o culeagă din goana clipei, fiindcă Divinitatea stăruie în clipa nesfârşită. Divinitatea este ceea ce August impune Imperiului: *Semper vetus*, *semper novus*

(întotdeauna vechi, întotdeauna nou). Decizia politică a împăratului August, din momentul reevaluării panteonului roman, a fost să impună Imperiului unirea dintre Marte şi Venus. Însoţind pe tatăl lui Romulus cu mama lui Enea, el a născocit o scenă primitivă imposibilă (Enea era fructul iubirii dintre închise şi Venus, precum Remus şi Romulus al violării Reei Silvia de către Marte). El a constituit un neverosimil şi frapant cuplu păgân al *Romei*. În consecinţă, cea mai mare parte a frescelor dezgropate înfăţişează această uniune sfruntată.

Parrhasios şi Tiberiu

23

Vestalele, păzitoarele penaţilor şi ale fetişurilor poporului roman, venerau un sex masculin în erecţie. Pe colina Velia, zeul Mutunus Tutunus era reprezentat de o piatră falică pe care veneau să se aşeze miresele. Întotdeauna de 17 martie, *puerii* care îmbrăcaseră veşmântul virilităţii, intrând în clasa *Patres-ilor*, trăgeau căruţa lui Fascinus. Obscenitatea lingvistică era rituală: este vorba de versurile licenţioase (*Fescennini versus*). Obscenitatea romană poate fi definită ca un limbaj eficient în actul nupţial. Aici, decenţa era interzisă, fiind socotită sterilizantă. Obscenitatea rituală a limbajului şi orgia rituală a familiei (*gens*) constituie cele două feţe ale potentei active, fecundă în pântece, victorioasă asupra naţiunilor, de bun augur în statuetele obscene din fiecare casă, pe fiecare acoperiş, la fiecare răspântie, delimitând fiecare câmp, aşezate deasupra farurilor pe mare. Orgiile rituale au fost limitate la cinci persoane, în anul 186 î.Hr., şi sacrificiul uman care le însoţea a fost interzis.

Romanii considerau că în uniunea dintre soţi rolul primordial aparţine femeii (căsătorită între şapte şi doisprezece ani), că femeia era cea care se angaja cel mai mult în pactul castităţii – *castitas* – (nu al virginităţii) pe

care ea îl încheia cu bărbatul şi pe care rămânea stăpână în orice clipă, deoarece, în mod esenţial, de iniţiativă, de fecunditatea, de „maternitatea” ei depindeau reuşita coitului, îngrijirea soţului, creşterea copiilor şi gospodărirea casei. De aceea, matroanele se aflau sub patronajul unei zeiţe, Iuno Iuga. Şi de aceea cuvântul roman care denumeşte căsătoria nu priveşte decât femeia. În forma sa latină cuvântul căsătorie (*matrimonium*) semnifică transformarea femeii în mamă, preschimbându-se în *inatrona*, în „matrimoniu”.

Căsătoria romană era o *societas*, o asociere de procreare. Formula rituală rostită de logodnică cu prilejul strângerii de mână rituale şi-a pierdut orice sens pentru romanii de mai târziu şi pesemne că enigma pe care o conţine n-o să fie niciodată desluşită: *Ubi tu Gaius*, *ego Gaiai* (Unde eşti tu Gaius, acolo sunt şi eu Gaiai). Formulei îi revine rolul jugului: ea reproduce ceva misterios, fără să antreneze totuşi duplicarea patronimică pe care expresia pare să o indice. Matroanele îşi păstrau numele pe care îl aveau de la naştere, şi personalitatea lor nu era anulată din momentul căsătoriei de către cea a bărbatului cu care se căsătoreau.

În anul 195 î.Hr., matroanele au ieşit în stradă pentru a cere abrogarea legii Oppia. Juvenal povesteşte despre o mulţime de fe

Sexul şi spaima mei, care strigau cu energie: *Homo sum*! Libere de a-şi repudia soţul oricând, ele se eliberează de asemenea de sub tutela tatălui lor. Nicio comunitate nu amesteca averile soţilor, testamentele lor erau separate.

Căsătoria era un rit prin care femeia era sustrasă oricărei lucrări ce intra în atribuţia sclavilor (inclusiv alăptarea) în afară de torsul lânii. Amorul şi vinul erau interzise matroanelor, ca şi poziţia culcată la masă (spre

deosebire de soţiile etrusce). Unei *matrona* (în comparaţie cu *gens*), unei *domina* (în comparaţie cu sclavii) îi era rezervat jilţul. Se considera că zestrea este dată pentru a compensa cheltuielile pentru întreţinerea sclavilor care intrau în casă (*domus*) ca slujitori pentru a o scuti pe *domina* de treburile nepotrivite cu statutul ei. Singura sarcină ce le revenea femeilor era spaima statutară. Spaima faţă de violul lui Fascinus: aceasta era Camera Misterelor. Deoarece logodna între clanuri (*gentes*) se făcea din leagăn, patricienii se căsătoreau cu fete în etate de la şapte la doisprezece ani, care nu atinseseră vârsta pubertăţii, infantilizate de transplantarea lor, înspăimântate de misiunea lor. Se considera că fetele intră în pubertate la doisprezece ani, însă plăcerile erotice şi pedagogice obţinute de la fetele impubere erau lăudate. În această problemă, ca şi în altele, regula romană era rigidă: de la naştere până la vârsta de şapte ani, copilăria era intangibilă (*infam* înseamnă incapabil de a vorbi, animalic, care nu răspunde de actele sale, mai mult decât „omul *furiosus* ori ţigla care cade de pe acoperiş"). De la şapte la doisprezece ani urmează plăcerile legate de prepubertate. Mai departe – reproducerea şi pierderea statutară a oricărei atracţii erotice. (Nu virginitatea este cea care îl asigură pe roman de neprihănire; prepubertatea cu plăcerile ei o îmblânzesc pe tânăra copilă; izolarea îi stabileşte *castitas*. Abstinenţa n-a fost niciodată un reflex roman. Este o născocire a stoicismului.) Căsătoria reproducea în acest caz *pietas*. Protecţia (*tectus* înseamnă „acoperiş") soţului pentru copil, precum *obsequium-ul* copilului pentru tată, formează legăturile nereciproce ale căsătoriei şi invită să fie „reproduse" numaidecât în poziţiile proprii „reproducerii" sexuale. Soţiile sunt nişte mici Enea copii, pe care *patres* le ţin de mână. Fiecare soţ este bătrânul închise, pe care viitorii lui fii îl vor purta pe

umeri şi al cărui spirit tutelar îl vor cultiva. Plaut spune că la matroane însuşi cuvântul „iubire” este tabu (*infandus*). Matroana sentimentală se situează în afara statutului. O copilă nu trebuie să

fie îndrăgostită de tatăl ei, ci să tremure de frică. Ceea ce întâlnim în Oda a douăsprezecea de Horaţiu: „Nefericite-s fetele care nu se pot lăsa pradă jocului dragostei (*amori ludum*), pe care le fac să tremure de teamă cuvintele usturătoare ale unui unchi sever (*exanimari metuentes patruae verbera linguae*)”. Să te laşi subjugată de pasiunea dragostei constituie un preludiu inadmisibil în căsătorie (când trebuie să devii *matrona* pentru *gens* şi *domina* pentru *servus*). Reprezentarea acestui sentiment de prostituată (pasiunea) a fost proscrisă de către romani, şi autorul ei – exilat fără întârziere pe o insulă ori în ceţurile româneşti ale lui Ovidiu. *Voluptas* este distructivă pentru *castitas*. Venus este zeiţa patroană a femeilor desfrânate, Iunona – a „matroanelor”. O piesă de Terenţiu din anul 165 î.Hr. O aduce în scenă pe Philumena, care a fost violată într-o noapte când se ducea la celebrarea misterelor. Ea se căsătoreşte cu Pamphilus fără a face caz de acest viol, dar soţul ei nu se atinge de ea, deoarece el o iubeşte cu pasiune pe prostituata Bacchis. Pamphilus pleacă într-o călătorie. Philumena îşi dă seama că a rămas însărcinată cu violatorul, fiindcă soţul ei nu o atinsese. Ea aşteaptă înspăimântată întoarcerea soţului. În final, Pamphilus descoperă că el a fost cel care o violase în noaptea aceea dinaintea căsătoriei lor, fără să ştie că este ea. Toată lumea plânge de bucurie: violatorul este soţul. Acest *happy-end*, în sens roman, este „cast”.

Obsequium-ul este respectul pe care sclavul îl

datorează stăpânului. Pe urmă s-a transformat treptat în respectul cetăţeanului pentru principe. Aceasta este cea mai mare schimbare a Imperiului, care a pregătit apariţia creştinismului: extinderea respectului statutar, a pietăţii, pe care *populus romanus* începuse să le datoreze geniului (*genius*) *principesului*, birocratizarea libertăţii, devenită obsecvioasă pentru toate clasele şi toate statutele (inclusiv pentru Părinţii din senat faţă de principe) şi apariţia culpabilităţii (care nu este decât organizarea psihică a *obsequium-ului*). Tacit relatează că Tiberiu, obligat să fie împărat, regretând republica, ori de câte ori ieşea din curie, spunea în greacă: „O, voi oameni care iubiţi sclavia!”, şi le arăta celor ce îl înconjurau dezgustul său faţă de Părinţii, consulii, cavalerii care cereau renunţarea la libertăţile publice şi preferau serviciul principelui (adică *officium*-ul, la graniţa

26

Sexul şi spaima impudorii pasive şi ruşinoase a liberţilor, la limita obedienţei sclavilor).

O populaţie obsedată de teama faţă de *rex*, care întemeiase republica, a început brusc să basculeze. Ea a respins lupta civilă fratricidă (care constituia totuşi mitul întemeietor). Ea s-a năpustit(*ruere* – cuvântul îi aparţine lui Tacit) în servitute: a oferit o putere instituţională fără margini cum nu s-a mai aflat vreodată în spaţiu (o hegemonie mondială fără bloc advers), cea mai solitară în exerciţiul ei (pe cel investit cu putere eliberându-l pe de-a-ntregul de constrângerea legilor care de acum înainte îi împovărau pe şefii de clanuri deveniţi obsecvioşi), unui singur om, fără o modalitate de desemnare, fără o regulă de succesiune. Este ceea ce modernii numesc imperiu, iar anticii – principat

Octavian, devenit August, a disciplinat senatul, a imobilizat Forumul, a închis Tribuna, a suprimat

asociaţiile, a cenzurat moravurile, a înmulţit legiunile de la frontiere şi flotele maritime, a făcut ordine în comerţ, care cunoaşte o mare dezvoltare, a exilat oamenii liberi care regretau republica sau care nu se supuneau *obsequium*-ului, pe care îl extindea Termele, teatrele, amfiteatrele, circurile au contribuit la „servitutea trândavă a oraşelor" (Seneca, *De ira*, III, 29).

În anul 18 î.Hr., August a reglementat sexualitatea cetăţenilor. A făcut asta prin *lex Julia de adulteriis coercendis*. împăratul a mers până la a-şi deporta propria fiică, pe Iulia, care era căsătorită cu fiul lui adoptiv, Tiberius. Pedeapsa prevăzută pentru matroanele care iubeau n-a mai fost moartea, ci *relegatio în insulam* (deportarea pe o insulă, pornind de la August, înainte de a redeveni moartea sub împăratul Constantin). Acesta a fost începutul unei lungi epoci represive de care, două secole mai târziu, partidul creştin a profitat din plin. *Plenum exiliis mare*, a scris Tacit: mările erau pline de exilaţi în insule. Politica imperială era pe atât de contradictorie, pe cât era de implacabilă. Vreme de două secole, tirania a pretins că este istovită de obsecviozitatea, de pasivitatea virilă (*impudicitia*) pe care ea o rânduia în capetele şefilor de clanuri şi pe care o formula în legi.

La Roma, puterea a legat într-o singură fascie (cuvântul *fascis*, desemnând nuielele de mesteacăn legate cu o cureluşă pe care le purtau pe umeri lictorii ce precedau demnitarii în drum spre curie, este acelaşi din care se formează *fascinus*, fascinaţie, fascism)

Parrhasios şi Tiberiu

27

potenţa sexuală, obscenitatea verbală, dominarea falică şi încălcarea normelor statutare. Trebuie cuprinse în acelaşi act de gândire simularea rusticităţii verbale, revendicarea limbajului care exclude în mod obsesiv ideea

de a minţi, de a se minţi, adică de a zădărnici teama superstiţioasă de farmecele făcute erecţiei virile, care, în ochii romanilor nu se deosebeau de noţiunea de *potenţia* (de *fertilitas*, de *victoria*).

Astfel, forţa fizică, superioritatea războinică, erecţia fascinantă, caracterul îndărătnic, plăcerea (*voluptas*) nesupusă constituie în mod indivizibil virtutea masculină (*virtus vir*). După cum circumcizia era semnul alianţei în sânul triburilor evreieşti, renunţarea la pasivitate a fost semnul care şi-a impus legea sa poporului al cărui totem este lupoaica. Atunci poate fi înţeleasă încălcarea rituală a legilor pe care împăratul (*princeps*) şi-o asuma: pasivitatea homosexuală, bestialitatea, felaţia. Nero a înlesnit căsătoriile între homosexuali. Tiberiu a ales cunilingusul (şi chiar cunilingusul matroanelor). Suetoniu relatează că Tiberiu a adus în apartamentul personal din palatul său, sub tablourile lui Parrhasios, o patriciană pe nume Mallonia. Mallonia a refuzat să se supună exigenţelor sexuale ale împăratului. Ea spune că acesta era un „moşneag a cărui gură era obscenă şi care, păros ca un ţap bătrân, exala putoare” (*obscaenitate oris hirsuto atque olido seni*). După exemplul Lucreţiei, Mallonia s-a străpuns cu o spadă (deşi castitatea ei nu a fost împricinată). La jocurile care au urmat sinuciderii ei, poporul roman a început să aplaude versul: *Hârcum vetulum capreis naturam ligurire* (Ţapul bătrân linge vulva caprelor).

Principii se proclamă fii ai lui Venus. Această proclamaţie este *Eneida*. Cine este fiul lui Venus şi Marte? Eros. împăraţii au devenit *erotikoi*.

Cu cât agresivitatea sexuală imperială era mai copioasă şi aproape exuberantă, cu atât pacea Imperiului era mai solidă şi sufletele lipsite de grijă. Libidoul delictuos (sau legendele libidinoase) al împăraţilor devine el însuşi un rol sexual statutar rezervat principelui.

Această dorinţă fără limite era legea imperiului fără frontiere. *Genius-ului* imperial îi este încredinţată întreaga genialitate a teritoriului imperiului. Lui (lui, care este singurul din lume nesubordonat legilor) îi revin toate interdicţiile din lume. Lui îi revin toată mânia, toate capriciile, toată feminitatea, incestul, animalele etc. Aceste povestiri mileziene brodate sau născocite în toate

28

Sexul şi *spaima* scrierile despre împăraţi aveau o funcţie apotropaică. Din acest unghi de vedere, împăratul nu este decât un mare clopot (*ţintinnabulum*) care alungă impotenţa

La 19 august, anul 14 d.Hr., la Nota, lângă Napoli, la orele trei după-amiază, August a murit bolnav de diaree.

Neliniştea a urmat terorii şi tăcerea – tăcerii. Erau comentate cuvintele pe care împăratul care tocmai murise le-a spus despre ginerele său: *Miserum populum qui sub tam lentis maxillis erit*! (îl plâng pe poporul care va cădea sub nişte maxilare atât de lente!) Se comenta în şoaptă moartea unui om care şi-a dat suflarea în ziua aniversării naşterii sale în aceeaşi cameră unde a scâncit şi a ieşit din vaginul mamei sale. Vreme de treizeci şi şapte de ani a fost tribun, de treisprezece ori consul, de douăzeci şi una de ori imperator.

Tiberiu s-a prefăcut să refuză tronul vacant. Velleius Paterculus spune că era dornic să salvgardeze ceea ce tatăl său adoptiv edificase şi se temea de putere, astfel încât a cerut să fie împărţită. Dio Cassius zice că a pretextat cei cincizeci şi şase de ani ai săi şi a declarat că vederea lui nu mai este prea bună pe timp de zi, păstrându-şi întreaga agerime doar noaptea. La 17 septembrie, anul 14, Tiberiu încă mai ezita în faţa senatului, întrebându-se dacă nu s-ar putea restaura republica Părinţilor.

Tiberiu este singurul împărat care a fost speriat de omnipotenţă pe toată durata domniei. Tiberiu reprezintă dezgustul (*taedium*) principelui faţă de servitutea râvnită şi, ca să zicem aşa, voluntară a Părinţilor. El se temea în mod superstiţios de puterea cu care fusese investit îi era foarte ruşine pentru calculele, interesele şi lipsa de vlagă prin care republica îşi croise pieirea El spunea că victimele înseşi nu au pus limite servituţii lor, sortind un individ izolat omnipotenţei şi divinizării (adică morţii violente, ca un nou Romulus).

Opt împăraţi din doisprezece au pierit de moarte violentă ca nişte bandiţi la drumul mare, ca nişte sclavi, ca Iisus din Nazaret, din lipsa unei legi a succesiunii.

Până la urmă Tiberiu a acceptat puterea, exprimându-şi nădejdea că se va descotorosi de ea foarte repede, însă toată viaţa, când

Parrhasios şi Tiberiu

29

era întrebat cum a suportat această povară, el răspundea invariabil că avea impresia că „ţinea un lup de urechi (*lupum se auribus tenere*)”. Să fim bine înţeleşi: această lume, unde nu există decât tată (în afară de Venus, o lupoaică şi fantoma Reei Silvia) nu este decât o haită de lupi. Lupoaica este animalul totem. *Lupa* – adevărata mamă a lui Remus şi Romulus. *Lupa* este un alt nume pentru prostituată. În latină bordel se zice *lupanar*. Latinescul *Vixit* de pe morminte este corespondentul etruscului *Lupu*. Tiberiu pretindea că vedea numai pe întuneric. El susţinea că vede ceea ce alţi oameni nu văd. Ce se află în adâncul nopţii? Nictalopia este legată de pornografie. În beznă se afla ceea ce acest om ţinea de urechi. Acest om era un lup. Suetoniu spune: „Avea ochi foarte mari, care – lucru extraordinar – vedeau şi noaptea pe un întuneric de nepătruns (*noctu etiam et* în *tenebris*)”.

Pliniu cel Bătrân (înainte ca Vezuviu să se trezească şi să-l acopere cu cenuşa lui): „Se spune că împăratul Tiberiu, singurul dintre toţi muritorii, poseda, când se trezea în miez de noapte, facultatea de a vedea vreme de câteva clipe ca în plină Zi”. Se spunea, de asemenea, că, tocmai datorită caracterului său suspicios, el a lăsat acest zvon să circule pentru a preveni atentatele nocturne. Din lup s-a transformat în bufniţă, înainte de a deveni ţap, când a insultat-o pe aristocrata Mallonia, înainte ca ea să-şi înfigă spada sub brâul ce îi încingea sânii.

În greacă, *anakhoresis* înseamnă a se retrage, a se îndepărta, a se izola *Eremus* este deşert. Ermit – cel care pleacă. Tiberiu este unul dintre cazurile cele mai ciudate din istoria puterii: este împăratul anahoret înainte de a veni la domnie, s-a retras din lume, în Rodos (din anul 6 î.Hr. până în 2 î.Hr.). Pentru a-i face pe August şi pe Livia să-l lase să plece, el n-a mâncat nimic timp de patru zile. Aceştia au cedat. El i-a părăsit fără să le spună niciun cuvânt. Din ianuarie 21 până în primăvara lui 22 d.Hr., când domnea de şapte ani, s-a retras mai bine de un an în Campania şi-a isprăvit domnia printr-o retragere de unsprezece ani în insula Capri (din anul 26 până în 37). Aceasta este *auto-relegatio în insulam*. *Capreae* îi părea inaccesibilă; ea era înconjurată de stânci submarine; faleza cădea perpendicular în mare. Configuraţia ei era *horridus*. Iată cuvântul secret al frumuseţii la Roma şi acelaşi cuvânt care defineşte versurile fescenine. Când un om hotărăşte de trei ori în viaţa lui să abandoneze totul înseamnă că impulsurile lăuntrice care îl împing

să repete aceste plecări sau să-şi reorganizeze

pustiul din el izvorăsc] din străfundurile fiinţei lui.

Tiberiu eremit era foarte mare, foarte robust, mai puţin mâna lui] dreaptă, care era slabă. Faţa lui era mohorâtă şi albă. îi plăcea mult] vinul. Romanii spuneau că lui îi plăcea vinul pentru că această băutură semăna cu sângele. Tiberiu era un mare cunoscător de vij nuri. El zicea că împreunarea sexuală şi beţia erau singurele mijloace care le-au fost date oamenilor ca să cadă dintr-odată în moartea somnului. îi plăcea Cossus, fiindcă acesta din urmă dorea să se înece în vin.

Nu se tundea decât când era lună nouă.

Îşi detesta talia înaltă, căci era silit să se aplece. Avea întotdeauna mare grijă să facă urările de rigoare celui ori celei ce strănuta. Era întotdeauna însoţit de un astrolog. îi plăcea să i se citească din greci, precum şi expunerile retorilor, discuţiile filosofice. A trăit înconjurat de literaţi. îşi acoperea faţa cu plasturi. A refuzat întotdeauna să fie văzut de medici. I-a dispreţuit întotdeauna Tacit relatează că, înainte de a muri, Tiberiu l-a respins pe medicul Charicles, la Misen, spunând că acela care a trăit un număr atât de mare de ani în trupul său cunoaşte mult mai bine „locuinţa" decât un vizitator de un ceas. Suetoniu povesteşte că Tiberiu a murit în felul următor: mai întâi a căzut în apatie la Astura, în Campania A dorit să meargă până la Circei. A azvârlit o suliţă într-un mistreţ din arenă şi a simţit un junghi (*latere convulso*). A dorit să meargă la Misen. A chefuit Reţinut de furtună, a murit în patul lui. Sau, cel puţin, cei din jur l-au crezut mort Caligula s-a proclamat prematur împărat. La 16 martie 37, Tiberiu şi-a revenit în fire. El a chemat un servitor. Seneca Tatăl relatează că, încercând să se ridice, el s-a rostogolit din pat Tacit spune că Macron a fost silit să-l ajute pe bătrân să moară, apăsându-i o pernă pe buzele care au iubit atât de mult sexul (*cunnus*)

patricienelor.

Ajungem la clipa morţii. În clipa morţii, Tiberiu, „simţindu-se cuprins de slăbiciune, şi-a scos inelul, ca şi cum dorea să-l dea cuiva, însă, după ce l-a ţinut câteva momente în mână, şi l-a pus din nou pe deget A rămas cu mâna stângă strânsă (*compressa sinistra mânu*). Apoi a murit”.

Idealul romanilor se împărţea între eroism şi glorie. Amândouă se regăsesc în clipa morţii. O „moarte frumoasă” era obsesia lor: *carpere*, a smulge, a culege clipa morţii. Tiberiu a murit din pricina efortului pe care l-a făcut la vârsta de 73 de ani, lansând suliţa asupra mistreţului în arena din Circei. Clipa morţii nu este decât un tablou. Ea nu constituie doar fondul odelor sau al istoriei. Clipa morţii se află în amfiteatru: sacrificiile umane, coridele, despuierile, torturile şi scenele carnivore. Romanii antici au preluat de la etrusci jocul lui Phersu. *Populus Romanus* paria pe oamenii care urmau să fie pedepsiţi cu moartea în cel mai scurt timp. *Ius gladii* – acesta este Imperiul roman (dreptul de viaţă şi de moarte).

Frescele pictorilor, precum arena oraşelor, reprezentau foloasele morţii înfruntate. Nu doar Tiberiu a fost pasionat de Parrhasios Pornograful. O pagină din Seneca-Tatăl construieşte un mic roman în jurul lui Parrhasios, care face o legătură între privire şi moartea care vine. Acesta este privirea spaimei, şi Parrhasios însuşi, cu patru sute de ani mai înainte, scrisese pe una dintre picturile sale că el o atribuie viziunilor nocturne (*visiones nocturnae*) pe care le aduc visele.

Seneca-Tatăl spune (*Controverse*, X, 5) că atunci când Filip al II-lea i-a vândut pe olintieni ca prizonieri de război, Parrhasios din Efes, pictor atenian (*pictor atheniensis*), a cumpărat pe unul dintre ei, un bătrân, l-a supus la chinuri ca să picteze după modelul lui *ţad*

exemplar) un Prometeu înlănţuit, pe care cetăţenii din Atena i-l comandaseră pentru templul din Atena

— *Parum*, *inquit*, *tristis est* (Nu este destul de trist), a spus Parrhasios, când bătrânul a fost aşezat în mijlocul atelierului.

Pictorul a chemat un sclav şi i-a cerut să continue chinurile, ca bătrânul să sufere şi mai mult.

Şi bătrânul a fost din nou supus torturii. Toţi cei prezenţi au fost cuprinşi de milă.

— *Emi* (Eu l-am cumpărat), a replicat pictorul. *Clamabat* (Omul ţipa). I-au imobilizat mâinile. Cei ce-l înconjurau pe pictor au protestat din nou.

— *Servus*, *inquit*, *est meus*, *quem ego belii iure possideo* (Se află în posesiunea mea, în virtutea dreptului de război).

Aşa se face că, într-o parte, Parrhasios îşi pregătea prafurile, vopselele şi uleiurile, iar, în cealaltă parte, călăul îşi pregătea focul, biciul şi restul instrumentelor de tortură.

32

Sexul şi spaima

— *Alliga* (înlănţuiţi-l), a adăugat el. *Tristem volofacere* (Vreauj să-i dau o expresie de suferinţă).

Bătrânul din Olint a scos un ţipăt sfâşietor. Auzind acest ţipăt, cei de faţă l-au întrebat pe Parrhasios ce îi place mai mult: pictural sau tortura Nu le-a răspuns. A început să strige la călău:

— *Etiamnunc torque*, *etiamnunc*! *Bene habet*; *şic tene*; *hic\ vultus esse debuit laceraţi*, *hic morientis*! (Schingiuieşte-l şi mai tare, şi mai tare! Perfect, ţine-l aşa; priviţi, aceasta-i faţa lui Pro – meteu sfâşiat cu cruzime, a lui Prometeu cuprins de chinul morţii!)

Bătrânul a simţit că îl părăsesc puterile. A început să plângă. Parrhasios i-a strigat:

— *Nondum dignum irato Iove gemuisti* (Vaietele tale încă nu seamănă cu cele ale unui om urmărit de mânia lui Jupiter).

Captivul îşi dădea sfârşitul. Cu o voce pierită, bătrânul din Olint i-a spus pictorului din Atena:

— *Parrhasi, morior* (Parrhasios, mor).

— *Şic tene* (Rămâi aşa).

Toată forţa tabloului stă în această clipă.

CAPITOLUL II PICTURA ROMANĂ

Un dialog al lui Xenofon ni-l arată pe Socrate chestionându-l pe Parrhasios referitor la esenţa picturii. Socrate a fost condamnat la moarte şi executat în anul 399 î.Hr. Xenofon şi-a scris *Amintirile* pe la 390 î.Hr., la Scillonte.

Într-o zi, Socrate intră în atelierul din Atena al lui Parrhasios *zugravul*. În limba greacă pictorului i se spune *zographos* (cel care scrie o persoană vie). În latină i se spune *artifex* (cel care face o artă, o operă *artificialis*).

„— Spune-mi, Parrhasios, îl întreabă Socrate, nu-i aşa că pictura (*graphike*) este imaginea lucrurilor pe care le vedem (*ei kasia ton orâmenân*)! Astfel adânciturile şi reliefurile, clarul şi obscurul, tăria şi moliciunea, ceea ce este zbârlit şi ceea ce este neted, prospeţimea şi bătrâneţea corpurilor voi le imitaţi cu ajutorul culorilor?

— Adevărat grăieşti, îi răspunde Parrhasios.

— Şi acum, dacă vei vrea să înfăţişezi forme frumoase (*kala ei de*), deoarece nu este uşor să întâlneşti un om la care totul să fie ireproşabil, vei chema mai multe modele. De la fiecare vei lua ceea ce are mai frumos. După care vei compune un corp întru totul frumos, nu-i aşa?

— Într-adevăr, aşa facem, zice Parrhasios.

— Atunci, exclamă Socrate, înseamnă că tot ce este mai grăitor, mai delicat, tot ce este mai înduioşător, mai scump, mai demn de a fi căutat, mai dorit, expresia

sufletului (*to ţes psuches etos*) nu o imitaţi deloc? Ori ea nu este prin nimic imitabilă (*mimeton*)!

— Dar cum să-l simţi, Socrate? răspunde Parrhasios. Ea nu are nici proporţie (*summetrian*), nici culoare (*chrâma*), niciuna dintre însuşirile de care ai vorbit. Ea nu este vizibilă (*oraton*).

34

Sexul şi spaima

Pictura romană

35

— Ei, răspunde Socrate, parcă nu vezi destui oameni care au priviri (*blepein*) ce exprimă bunăvoinţă şi, în alte momente, priviri din care transpare ura?

— Socotesc că este adevărat, răspunde Parrhasios.

— Aşadar, n-ar trebui ca aceste expresii să fie imitate prin intermediul ochilor (*ommasin*)?

— Aşa este, zice Parrhasios.

— Când nişte prieteni sunt fericiţi sau necăjiţi, feţele (*ta prosopa*) celor preocupaţi de fericirea ori de necazul lor sunt la fel cu ale celor care nu se sinchisesc de aşa ceva?

— Nu, pe toţi zeii! zice Parrhasios. Când omul este fericit, faţa lui străluceşte de bucurie. La necaz, privirea (*skuthrdpoi*) i se umple de umbră.

— Prin urmare, se poate plăsmui o imagine (*apeikazein*) pornind de la aceste priviri? întreabă Socrate.

— Fără îndoială, răspunde Parrhasios.

— Semeţia şi înfăţişarea nobilă, smerenia şi înfăţişarea servilă, cumpătarea şi măsura dreaptă, excesul (*hubris*) ca şi tot ce nu are nicio idee despre frumuseţe (*apeirokalon*), toate acestea transpar (*diaphainei*) numai datorită chipului (*prosopon*) şi prin atitudinile (*schematon*) de care oamenii se servesc în modul lor de a se purta şi mişca.

— Adevărat grăieşti, zice Parrhasios.

— Aşadar, aceste lucruri trebuie să fie imitate (*mimeta*), spune Socrate.

— Nu începe vorbă, răspunde Parrhasios" (Xenofon, *Amintiri*, III, 10, 1).

Acest dialog dintre Socrate şi Parrhasios exprimă idealul picturii antice. Trei etape trasează urcuşul vizibilului spre invizibil. Mai întâi, pictura reprezintă ceea ce se vede. Pe urmă, pictura reprezintă frumuseţea în sfârşit, pictura reprezintă *to ţes psyches ethos* (*ethosul* a ceea ce numim *psyche*, expresia morală a sufletului, dispoziţia psihică într-un moment crucial).

Cum să reprezinţi invizibilul în vizibil? Cum să surprinzi expresia în momentul crucial al mitului (cum să reprezinţi *ethosul muthosului* fixat pe imagine)? în discuţia dintre Parrhasios şi Socrate, numeroase cuvinte îngreuiază lectura în greacă, *prosopon* înseamnă, în acelaşi timp, chipul văzut din faţă şi masca de teatru (acest cuvânt mai înseamnă şi persoanele gramaticale; „eu".

…tu" sunt acele *prosopa* greceşti, *phersu* etrusce, *personae* latine: „chipuri-măşti" pentru oamenii care vorbesc). Aristotel spune în *Poetica*: Privirea în faţa consecinţei actului reprezintă cel mai bun *ethos*. De pildă, Troia cucerită şi incendiată, morţii în infernul lui Hades. Numai după aceea urmează chipurile, atitudinile, mişcările, veşmintele, venind în urma rolului eroului în acţiunea momentului *ethikos*, a momentului „crucial" (*crucifâxio*, crucificarea romană, fiind momentul etic în povestea uciderii lui Iisus Nazarineanul). Cu alte cuvinte, îndărătul unei picturi antice există întotdeauna

O carte – sau cel puţin o poveste condensată într-un moment etic.

Sculptorii şi pictorii greci erau literaţi şi erudiţi. Echivalentele moderne ale lui Parrhasios şi Eufranor nu sunt Renoir sau Picasso, ci Michelangelo sau Leonardo.

Eufranor Atenianul pretindea că stăpâneşte cultura secolului său în totalitatea ei. Adunarea amfitrionilor, marele consiliu al Greciei, a dispus ca pictorului Polignot să

I se ofere în tot locul ospitalitate publică şi ca toate cheltuielile datorate găzduirii lui să revină oraşului în care el va dori să se oprească pentru o vreme. Ei trăiau înconjuraţi de glorie. Platon îi ponegrea pe aceşti artişti, zicându-le că nu sunt decât nişte „manuale" (Seneca Fiul le spunea „sordizi"), ei beneficiau de onoruri de care matematicienii şi filosofii nu aveau parte. Pe Platon îl apuca furia văzând importanţa pe care Atena i-o acorda lui Parrhasios, acest „sofist al vizibilului", acest iluzionist, acest nou Dedal, a cărui meserie era aparenţa amăgitoare, acest vanitos, care avea cutezanţa să poarte mantii brodate. Mantia de purpură brodată a lui Parrhasios este atributul lui cel mai vestit în Atena de la sfârşitul secolului al V-lea î.Hr.

Nimic altceva nu ne-a rămas la îndemână, doar amintirea unei mantii.

Despre opere dintre cele mai celebre nu deţinem decât informaţii risipite prin vechi *volumen* sau fragmente în frânturi de copii ale copiilor pe pereţii vilelor. Arheologia şi lectura le dezgroapă. După două mii de ani noi deducem astfel nişte forme care sunt la fel de îndoielnice precum siluetele de ceaţă când sfârşitul nopţii şi cele dintâi raze ale soarelui le smulg de pe tufişuri şi acoperişuri, făcându-le să dispară în lumina zilei.

Timpul nu a conservat operele lui Polignot, ale lui Parrhasios şi nici pe cele ale lui Apelles, cum a făcut cu operele lui Eschil, Sofocle şi Euripide. Oamenii care le admirau într-atât, încât erau în

 stare să fie de acord cu acele

privilegii pe cheltuiala oraşelor libere, trebuiau să admire picturile de şevalet şi frescele care erau la fel de frumoase ca şi tragediile.

Noi nu o să le vedem niciodată.

Această carte este o culegere de gânduri dedicate unor rămăşiţe de ruine.

Parrhasios se trăgea din Asia Mică. Era din Efes. Aici, tatăl lui era pictor şi se numea Euenor. Parrhasios devine cel mai mare pictor al timpului său. El era mai cunoscut decât Zeuxis. Mândria lui nu cunoştea margini. Într-o zi, a ridicat mâna dreaptă şi a rostit: „Această mână a găsit expresia artei (*technes termata*) \ Klearcos spune că, pe lângă mantia roşie, se întâmpla să poarte şi o coroană de aur. Desenele lui pe piele de animale şi poncifele în lemn (pe care le foloseau orfevrierii şi ceramiştii) erau atât de frumoase, încât cetăţenii colecţionau încă din timpul vieţii lui aceste *vestigia*. Teofrast spune că Parrhasios era fericit şi fredona în timp ce lucra Fredonând (*hypokinuromenos*), el încerca să facă mai uşoară povara meseriei. Tehnica lui Parrhasios era convenţională încă; culorile erau încă etice (precum astăzi în societăţile noastre negru semnifică doliul, albastru tinereţea, verdele speranţa). La începutul secolului al IV-lea, pictorul atenian Eufranor zicea că Tezeul lui Parrhasios nu avea culoarea roz specifică oamenilor, ci rozul trandafirului.

Parrhasios n-a fost doar inventatorul pornografiei. El a intentat şi linia extremă (*extremitas*, conturul, *termata techines*). Ceea ce Pliniu cel Bătrân traducea prin *extremitas*, Quintilian numea *circumscripsio*, care în retorică înseamnă „perioada” frazei. Pliniu precizează: *Ambire eram se lipsa debet extremitas et sic desinere ut promittat alia post se ostendatque etiam quae occultat* (Căci extremitatea trebuie să se întoarcă şi să se sfârşească astfel, încât să dea impresia că dincolo de ea

există altceva şi chiar să vezi ceea ce ea ascunde). În sfârşit, Parrhasios este pictorul care a adăugat fantasma reprezentării vizibilului. Pictorul a notat cu mâna lui o inscripţie magică uimitoare în partea de jos a lui Herakles al său înfruntând moartea violentă: „Precum în tenebrele nopţii (*ennuchios*) providenţa mi-a apărut (*phantazeto*) adesea în vis, tot astfel ea poate fi văzută aici (*orari*)".

Dialogul dintre Parrhasios şi Socrate dezvăluie următoarele: naturalismul stă la baza artei; dacă frumuseţea este forma

(*phantasma*) acesteia, scopul nu este decât expresia ei etică (marile emoţii divine ori supraomeneşti). Aristide din Teba a menţionat că arta trebuie să adauge reprezentării *ethosului* pe acea a *pathosului*. Cine era pictorul cel mare? Pictorul cel mare era cel care făcea sensibilă înăuntrul personajului înfăţişat lupta dintre caracter şi emoţie. Pliniu cel Bătrân a descris un tablou al lui Aristide din Teba, care lui Alexandru îi plăcea într-atât, încât acesta l-a furat cu prilejul jefuirii oraşului în anul 334 î.Hr.: „Un oraş a fost cucerit, o mamă a fost rănită mortal; pruncul ei se târăşte spre sânu-i dezgolit. Privirea mamei exprimă spaima de a-l vedea cum îi suge sângele în loc de laptele pe care moartea i-l secase" (Pliniu cel Bătrân, *Istoria naturală*, XXXV, 98). Femeia moartă alăptând, pictată de Aristide din Teba, constituie acelaşi moment *crucialis* ca şi Prometeu înlănţuit pe care Parrhasios din Efes l-a pictat având ca model figura prizonierului din Olint. Este momentul morţii.

Cum să interpretezi o pictură antică? Aristotel, în *Poetica*, ne precizează că tragedia este alcătuită din trei elemente distincte: naraţiunea, caracterul, scopul (*muthos*, *ethos*, *telos*). Intenţia picturii este să arate cum

circumstanţa dezvăluie caracterul. Este vorba de a face să coincidă *muthosul*, pe care îl povesteşte fresca, şi *ethosul* personajului central în momentul *telosului* ori exact înainte de *telos*. Cea mai bună etică este fie consecinţa actului: Troia în flăcări, Fedra atârnând în ştreang, Cynegira cu mâinile tăiate; fie clipa care îl precede: Narcis în faţa imaginii sale, Medeea înaintea celor doi copii pe care îi va omorî. Consecinţa etică devine atributul care îngăduie de a nu mai înscrie numele eroului lângă figură. În evul mediu, Alcuin a scris: „O femeie ţinând un prunc pe genunchi nu este de ajuns ca eu să aflu numele figurii. Este vorba de Fecioara şi de Hristos? De Venus şi de Enea? De Alcmena şi de Hercule? De Andromaca şi de Astianax?" El recomanda fie să se scrie numele sub personaj, fie să i se reprezinte atributul. Ce este acela un atribut? Când Neakles a trebuit să înfăţişeze Nilul, el a pictat un fluviu şi a plasat un crocodil pe mal. Vergiliu a accentuat codificarea atributelor: frasinul este cel care înfrumuseţează un boschet. Pinul înfrumuseţează grădina. Plopul dă frumuseţe cărării dificile ce urcă în susul pârâului. Bradul înfrumuseţează coasta muntelui.

38

Sexul şi spaima

Fiecare loc are atributul său şi singură prezenţa acestuia îl determină.

Aceasta era o pictură savantă. Mai livrescă chiar decât aceea din Renaştere, care s-a lăudat că o sfidează. *Ut pictura poesis* a lui Horaţiu avea o semnificaţie autentică în antichitate, care în Renaştere a fost pervertită într-o inepţie. Pictorul nu este câtuşi de puţin un poet taciturn; la fel cum poetul nu va fi un pictor verbal. Pictura antică este naraţiunea unui poet condensată în imagine. Simonides spunea: „Cuvântul este imaginea (*ei kon*) a acţiunilor". Clipa etică este „cuvântul mut" al imaginii. Sau

în greacă, *zâgraphia* (scrierea viului) reprezintă intriga care a tăcut, concentrându-se în imaginea care vorbeşte – „tăcând” (*siâpâsan*) – adaugă Simonides. Imaginile-acţiuni fac ca oamenii să pătrundă în memoria oamenilor, condensându-se în *ethos* (strămutându-se în divinitate).

Idealul frumuseţii în sculptura statuară era unul etic. Este greu să faci distincţie între ataraxie şi pietrificare. Aceasta este *tranquilla pax*, *placida pax*, *summa pax* a fiinţelor divine. De aici acest obiectiv ciudat atribuit artei de către Lucreţiu: „Să dai pentru o clipă pacea înţeleptului celui ce de-nţelepciune lipsit este”. Aceasta este apoteoza (teomorfoza): să te înveşmântezi în corpurile zeităţilor. Să-i regăseşti pe ataraxici. Cei a căror bucurie este statornică, cei care sunt feriţi de durere, feriţi de milă, feriţi de mânie, feriţi de bunăvoinţă, feriţi de zgârcenie, feriţi de pizmă, feriţi de frica morţii, feriţi de sentimentul iubirii, feriţi de oboseala pricinuită de muncă, – aceştia nu guvernează lumea. Ei privesc. Sunt măşti de teatru divine pe care cetatea le acordă anumitor oameni în conformitate cu propriul lor *ethos*.

La Vergiliu, Didona, în clipa sinuciderii, palidă, la gândul morţii apropiate, cu obrajii tremurând, cu luciri de sânge în ochi, rosteşte: „Am isprăvit cu viaţa (*Vixi*). Acum voi coborî sub pământ precum o mare imagine (*magna imago*) *11*.

Frumuseţea este a unui zeu încremenit întru moarte. Înseamnă să oferi fiinţelor ospitalitatea trândăviei şi a tăcerii (*otium* şi *quies*) care stau la pândă în moartea ce se apropie. „Marea imagine” este sculptura în mormânt Problema picturii este: Cum să apari ca un zeu în clipa lui de veşnicie?

Pictura romană

39

Ceramiştii greci foloseau „cartoanele”, pe care le

decupau din siluetele desenate cu cretă sau cărbune de lemn după umbra lăsată pe perete. Acestea sunt aşa-numitele poncife. Aristotel definea pictura prin juxtapunerea petelor neamestecate văzute de aproape, înfăţişarea la distanţă a culorilor constituia o problemă a sculptorului de friză, a tapiţerului de templu cu mult înainte de a fi o problemă a mozaicarilor. Aceasta era tehnica *poikilos* (sau *skiagraphia*, iluzia creată de *proscenium*, unde culorile nu se amestecă decât văzute de la distanţă). Romanii au ales pentru frescele din vilele lor *skiagrafia* grecilor (pictura decorului de teatru).

Zâgraphia grecilor se împarte în pictura de şevalet şi pictura de decor (unde culorile nu sunt, deci, amestecate, împestriţate, „tahigrafice"). Încetineala legendară a lui Zeuxis este contrazisă de cuvintele lui Antipatros: „Am sacrificat patruzeci de ani ca să pot picta în patruzeci de zile". Romanii au numit această tehnică rapidă, în care au excelat *asianiştii* (pictorii din Alexandria), *compendiaria via*. *Via compendiaria* este rezultatul acestei picturi neterminate, în *trompe l'oeil*, în culori neamestecate, schiţată pornind de la poncife, opunându-se picturii pe baza umbrelor şi culorilor. Agnes Rouveret a arătat că *scaenographia* se compunea din două operaţii distincte: pe de o parte, *adumbratio* (*skiagraphia* propriu-zisă), care este pictura arhitecturală în *trompe l ceil* pe ziduri şi cotituri laterale; pe de altă parte – *frons*, reliefurile frontale şi corespondenţa tuturor liniilor orizontale şi verticale în centrul cercului (*ad circini centrum omnium linearum*). O pagină din Lucreţiu, care descrie un portic, ne prezintă „perspectiva" dificilă şi ciudată, care nu este o perspectivă autentică şi pe care romanii o defineau ca fiind impresia unui „con întunecat care absoarbe imaginea îndepărtată". Lucreţiu precizează: „Uite-un portic ale căruia părţi sunt egal depărtate şi se întinde-n lungime

ţinut de coloane asemeni: dacă în lungu-i priveşti dintr-un capăt spre celălalt îţi pare ca-nfăţişare îngustă (*îngustia fastigia eoni*) de con el îşi ia pe încetul, acoperişul unind cu pământul, iar dreapta cu stânga, până ce toate-s unite-n al conului vârf de-ntuneric (*în obscurum eoni acumen*)".

De natura rerum a lui Lucreţiu multiplică tablourile. Lucreţiu evocă turnul pătrat care devine rotund când este privit de departe. El spune că imobilitatea nu este decât o încetineală imperceptibilă cu ochiul liber, precum o turmă care paşte în depărtare, precum o corabie care se scufundă în mare. Marele poet epicurian a definit

40
Sexul şi spaima
Pictura romană
41

Încă o dată clipa tragică a picturii etice. *De natura rerum* a lui Lucreţiu (şi tragediile lui Seneca-Fiul) reprezintă cea mai mare galerie de fresce romane care s-a păstrat.

Mai mult: *De natura rerum* ne spune secretul picturii romane. Picturile aparţinând celui de al doilea stil al Pompeiului sunt rânduite la fel ca porticul descris de Lucreţiu: jumătatea superioară a panourilor este singura destinată să fie decorată astfel încât să creeze iluzia unui spaţiu în profunzime, partea inferioară formând un prim-plan în relief. Aşadar apare amintita *frons* a porticului lui Lucreţiu, unde converg liniile pereţilor laterali, paralelele false contopindu-se într-un punct la semidistanţă de liniile panourilor, „vârful obscur al conului" referindu-se doar la jumătatea superioară (spaţiul într-adevăr pictat al peretelui).

Pentru Lucreţiu, ca şi pentru orice şcoală epicuriană, un obiect *incertus* sălăşluieşte în inima unui *locus certus*.

Acesta este *Adelos* (cum *fascinus-ul* de la Vila Misterelor se află sub masca sa). Latinescul *incertus* traduce grecescul *adelos* (invizibil). Insesizabil, invizibil este realul. Invizibilul reprezintă ţesătura atomică a lumii. Anaxagora spunea: *Ta phainomena opsis ton adelon* (Fenomenele reprezintă vizibilul lucrurilor necunoscute). În depărtare, porticul se îngustează precum un con şi se contopeşte într-un punct *incertus* (*adelos*, *obscurum eoni*). *O res incerta* sălăşluieşte în acest punct imaginar, focal şi în acelaşi timp obscur. Acest mister al punctului *incertus*, unde perspectiva se micşorează, se opune lărgimii planului panoramic pe care o desfăşoară acel *locus certus* cum, invers, îl numeau arhitecţii romani. Asociind noţiunea de distanţă apreciabilă cu cea de perspectivă incertă, ei numeau *locus certus* scena (*proscenium*) în teatru. Acest loc era numit *certus* pentru că arhitectul, când proiecta construcţia teatrului, anticipa deformarea vizuală datorată depărtării în comparaţie cu dispunerea gradenelor.

Inovaţia romană consta în transpunerea pe pereţii caselor particulare a acelor *trompe l'oeil* ce reproduceau decorurile teatrului elenistic. Casa particulară romană era primul teatru politic, unde *patronus* îşi exercită puterea asupra familiei (*gens*) şi clientelei sale. Însă *patronus* se fereşte să rivalizeze cu *tyrannus*. Vilele familiale nu trebuie să fie nişte palate tiranice: ele vor fi nişte vile unde palatul va fi iluzoriu (unde rivalitatea cu principele nu va fi *palatială*, ci doar *parietală*; între vilă şi palat există o relaţie filială precum între Enea şi închise).

La fel cum cetăţenii se puteau bucura de un simulacru de vânătoare regală într-un *opsis* (spectacol) de *ludus* (jocuri) în arenă, tot aşa pereţii vilelor familiale devin „tahigrafii" ale palatului, vânători fictive, scene de teatru.

Cine nu înţelege teatrul, arena, triumfurile, jocurile,

nu va înţelege nici Roma Orice putere este un teatru. Orice casă (*domus*) este o *dominatio* simulată a unui *dominus* asupra familiei (*gens*), asupra liberţilor şi sclavilor săi. De asemenea, orice pictură este o mască de teatru (*phersu*, *persona*, *prâsâpon*) pentru comanditarul ei, pe care îl preamăreşte după exemplul unui principe privat, căruia îi ridică statuie precum zeilor familiei. Artiştii antici aveau îndemânarea şi putinţa de a individualiza chipurile. Latinii venerau, sub numele de *imagines*, măştile veriste ale Părinţilor lor pe care le păstrau într-un mic dulap în atrium. Însă adunarea greacă sau aristocraţia romană, care comandau tablourile, nu comandau în mod deosebit asemănarea: ele cereau stăruitor artiştilor transformarea chipului lor în *colosos* sau în icoană, adică metamorfoza lor în divinitate ori în *ethos* eroic. Această înclinaţie irealistă de a smulge masca privată şi personală şi de a o transfigura într-o stare ideală şi teomorfică l-a îmbogăţit pe Polignol.

Astfel s-a petrecut o metamorfoză curioasă: tragica *scaenae frons*, creată la mijlocul secolului al V-lea î.Hr. la Atena şi datorată lui Eschil, trei secole mai târziu va înconjura casele italiene, va oferi teoria vizuală, va impune arhitectura tragică şi simulată şi va subordona ilustraţia parietală iluziei etice. Coturnul înalt pe *seaena tragica*, ea însăşi supraînălţată sub formă de estradă pe *proscenium*, explică nivelul înălţat al părţii superioare a frescelor aşternute pe o linie formând un soclu. Această linie concepută ca o estradă pe perete constituie sensul dintâi al cuvântului *orthographia*.

Cicero îi scria lui Atticus: „Când i-am criticat în faţă îngustimea ferestrelor (*fenestrarum îngustias*) casei, arhitectul Vettius Cyrus mi-a replicat că perspectivele spre grădini nu ar oferi tot atâta desfătare dacă ar fi obţinute prin deschizături largi”. El adaugă că fâşia de lumină ce

porneşte din ochi ia naştere mai uşor; conul de lumină care provine din grădină concentrează şi înmagazinează şocul atomilor ce formează iluziile pe marginea ferestrei; astfel

rezultă mai multă strălucire, mai mult contrast, mai multă emoţiel mai multă *suavitas*. Romanii cinsteau paradisul sub formă de! grădină. *Paradeisos* este un cuvânt grecesc care înseamnă „parc”. O şcoală filosofică se numea Academia; o altă se numea Liceul; o a treia – Porticul; cea mai serioasă şi, bineînţeles, cea mai profundă, aceea care a exercitat asupra Romei o influenţă dominantă (începând din anul 230 î.Hr.) se numea Grădina. Marile familii romane din timpul domniei lui August, deposedate de privilegiile politice, încercau să se deosebească de alte clase prin frumuseţea vilelor şi a grădinilor, prin numărul sclavilor, cheltuielile pentru masă, obiectele rare, prin vechimea sculpturilor şi picturilor, prin colecţia de splendori prădate de la popoarele învinse şi care alcătuiau „prada lumii”, ce şi-o împărţeau între ei demnitarii imperiului victorios. Inutilitatea serviciului (*officium*) imită trândăvia (*otium*) principilor. Şi trândăvia principilor imită *ataraxia* zeilor din înaltul cerului.

Ce este o grădină romană? Vârsta de aur se reîntoarce în prezent Este vorba de a descoperi ceva din inactivitatea divină. Să stai neclintit precum stelele în ceruri. Înconjurat de o aureolă. Să stai neclintit ca o fiară sălbatică înainte de a se arunca asupra prăzii. Să stai neclintit precilm clipa morţii care aşază în rândul zeilor. Să stai neclintit precum frunzele înainte de furtună, precum statuile acestor zei ridicate în boschete – astfel trebuie să

fie viaţa în faţa morţii. Să stai precum imaginea grădinii cuprinsă de pe pervazul ferestrei, reţinută de cele două raze pe care i le opun ochii fascinaţi.

Platon nu admitea reprezentarea peisajelor. Natura (*physis*) nu putea fi reprezentată pentru că ea era divină. Platon scrie că acel *artifex* sau pseudodemiurgul care ar avea cutezanţa să rivalizeze cu creaţia demiurgică ce ţâşneşte din *physis*, din însuşi miezul ei, sub forma lumii (*cosmos*) trebuie să fie numit „profanator”. De-abia sub August au apărut peisajele şi ţărmurile. Vergiliu a evocat, în zece ani, pâraiele, umbra mlădioasă care le traversează şerpuind, fagul bătrân, marginea cărării, gardul de mărăcini, unde zumzăie albinele, cântecul răguşit al hulubilor, castanele fierte, turturica din vârful ulmului, umbrele norilor care trec pe deasupra câmpurilor.

Vergiliu a fost un geniu. El a evocat natura vreme de cincisprezece ani. A fost singurul care a evocat-o. El a murit la 21 septembrie, anul 19 î.Hr., în portul Brindes, unde debarcase cu două zile înainte, venind din Grecia, asudând lângă căminul în care ardea un foc, pentru că era chinuit de febră, arătând cu mâna spre poliţele cu cărţi, cerând celor prezenţi să arunce *Eneida* în focul ce trosnea Cel ce a născocit siluetele a fost pictorul Ludius. Înainte de Ludius, pictorii numeau peisajele tipice *topea*. Departe de a reprezenta peisaje reale, picturile de peisaj (*topea*) trebuiau să înmănuncheze trăsăturile tipice ale suavităţii (*suavitas*) scenelor pe care le evocau: ţărmul mării, aşezările săteşti cu păstorii lor, portul şi corăbiile lui, malurile râurilor şi nimfele, peisajele sacre. Pliniu cel Bătrân spune că Ludius a fost cel dintâi care a însufleţit *topea* cu ajutorul unor mici personaje desenate mergând pe drum pe jos, călare pe asini micuţi sau cu trăsura (*asellis aut vehiculis*), traversând poduri arcuite, pescuind cu undiţa sau cu un mosorel de sfoară, culegând via în

depărtare, prinzând păsări cu laţul pe coasta dealului (Pliniu cel Bătrân, *Istoria naturală*, XXXV, 116).

Ce înseamnă cuvântul *suavis* în latină? Când Lucreţiu începe cartea a doua din *Despre natura lucrurilor*, încercând să definească înţelepciunea elină a lui Epicur (*eudaimonia* accesibilă omului), el descrie *suavitas* (dulceaţa). Începe astfel: *Suave* (plăcut) este să urmăreşti de pe ţărm naufragiul aproapelui. *Suave* este să contempli din vârful unui boschet războinicii care se ucid reciproc în câmpie. *Suave* este să laşi lumea să cadă din nou în moarte şi să contempli viaţa, sustrăgându-te tuturor legăturilor şi tuturor spaimelor. Lucreţiu adaugă că *suavitas* nu este în niciun caz *crudelitas* (cruzime): *crudelitas* rezidă în *voluptas* faţă de suferinţa oamenilor.

Suavitas este clipa morţii, însă clipa morţii la care iei parte chiar când eşti cruţat. Contemplarea morţii aduce mângâiere oamenilor, spuneau epicurienii, ca şi stoicii, pornind de la argumentări diametral opuse. Seneca Fiul spunea, de asemenea, că „a privi moartea cu dispreţ” (*contemne mortem*) constituia un medicament (*remedium*) pe toată durata vieţii.

Fereastra care dă spre grădină trebuie să fie *îngusta* (îngustă). Nelinişte este ceea ce face să ţi se strângă gâtlejul. Frumuseţea este centripetă. Orice frumuseţe concentrează într-un ostrov, în entitate insulară, atomică, disociindu-se de privirea care o contemplă. Din migala rămarilor răsar frontierele. Aşa se iveşte un loc sacru. Fereastra, ca o ramă, face un templu dintr-o frântură de lume. Fereastra face grădina aşa cum rama intensifică scena pe care o izolează. Formele care caută izolarea în ramă provoacă reculul nesfârşit al celui care totuşi se apropie încet, pas cu pas, de ele.

O reprezentare a vieţii care nu poate fi amestecată cu viaţa înseamnă viul (*Zoe*) osândit la moarte (*zâgraphia*).

Această mişcare este în sine o „anahoreză”. Pictura te retrage 1 din lume.

Pudoarea este o altă anahoreză. Anahoreză sexuală, care îi face 1 pe oameni să se retragă într-o încăpere întunecoasă ca să se i iubească, învăluie corpul într-o aură fină (acea *extremitas* pe care ai născocit-o Parrhasios, după spusele lui Pliniu). Ea înfăşoară corpul uman într-o invulnerabilitate fictivă, aşezându-l dincolo de barieră impalpabilă: este un *templum* invizibil. Este vorba de tema „veşmântului” care nu se vede, a „costumului” lui Adam, a pânzei magice libidinale, a nimbului. Este atât o înfrânare a dezgustului, cât şi o evitare a apropierii violente.

Este aura de respect aidoma celei care înconjoară astrele (care sunt corpurile zeilor). Posidonius spunea că toate componentele frumuseţii unei opere sunt acelea ale cosmosului. El distingea forma, culoarea, splendoarea şi strălucirea astrelor sub formă de nimb.

CAPITOLUL III *FASCINUS-UL*

Dorinţa fascinează. *Fascinus*-ul este corespondentul roman al falusului. Există o piatră în care a fost sculptat un *fascinus* grosolan, pe care sculptorul l-a înconjurat cu următoarele cuvinte: *Hic habitat felicitas* (Aici se află fericirea). Toate acele capete înspăimântate de la Vila Misterelor – mult mai inspirat ar fi s-o numim Vila Fascinantului, sau chiar camera fascinantă – sunt îndreptate spre *fascinus*-ul ascuns sub un văl într-un coşuleţ de răchită.

Cum*mentula* (penisul) nu constituie câtuşi de puţin specificul omenirii, societăţile umane se feresc să etaleze un organ în erecţie (*fascinam*), care aminteşte într-un mod prea evident originea lor animalică. j47

Oare de ce natura, cu două miliarde de ani în urmă, a

împărţit în două speciile şi le-a supus acestei moşteniri foarte vechi, al cărei rol este pe cât de aleatoriu, pe atât de imprevizibil, care lasă întotdeauna originea fiecăruia îndoielnică şi chinuieşte trupurile, şi obsedează sufletele?

Nici plantele, nici şopârlele, nici astrele şi nici broaştele ţestoase nu sunt supuse, pentru reproducerea lor, unei relaţii lascive, care să aibă o durată lungă şi care obligă la reunirea în acelaşi timp a căutării, a selecţiei vizuale, a curtării, a împerecherii, a morţii (sau a apropierii morţii), a zămislirii, a graviditătţii şi a naşterii.

Romanii erau obsedaţi de fascinaţie, de *invidia*, de deochi, de soartă, de *iettatura*. Ei trăgeau totul la sorţi: cupele la banchete, împreunările sexuale, zilele faste, războaiele. Trăiau înconjuraţi de interdicţii, de rituri, de prevestiri, de visuri, de semne. Zeii, morţii, rudele, clienţii, liberţii, sclavii, străinii şi vrăjmaşii – toţi erau invidioşi pe ceea ce doreau, mâncau, întreprindeau. Privirile zăbo

veau pe orice lucru şi pe orice fiinţă, lăsând o urmă, aruncând o *invidia*, contaminând orice lucru cu otrava lor, împrăştiind un fel de sterilitate şi neputinţă.

Marţial scrie: „*Crede mihi, non estmentula quod digiâus* (Mă crede dar, acestui organ să-i porunceşti nu poţi ca propriului deget, *Epigrame*, VI, 23). Pliniu numea *fascinus*-ul „medicul invidiei” (*invidia*). El era talismanul Romei. Un om (*homo*) nu este bărbat (*vir*) decât atunci când este în stare de erecţie. Lipsa vigorii constituia o obsesie. Din concepţia romană despre dragoste, modernii au reţinut acel *taedium vitae*: „sila de viaţă”, care vine după plăcere, diminuarea universului simbolic, ce însoţeşte vlăguirea falusului, tristeţea generată de

împreunare şi care nu deosebeşte niciodată plăcerea de groaza provocată de *impotenţia* neaşteptată, involuntară, fermecată, demonică.

Ceea ce caracteriza Roma antică era indecenţa rituală: *ludibrium*-ul. Această îngăduinţă a romanilor pentru obscenitatea verbală rezultă din cântecele licenţioase (fescenine) cântate cu prilejul ceremoniei priapeice (cortegiul lui Liber Pater). *Priapeia* consta în a agita un *fascinus* uriaş spre *invidia* universală.

În anul 271 î.Hr., Ptolemeu al II-lea Filadelful, pentru a sărbători sfârşitul primului război din Siria, s-a aşezat în fruntea unui mare cortegiu de care de luptă, de unde care erau prezentate privitorilor bogăţiile Indiei şi ale Arabiei. Unul dintre aceste care purta un imens falus de aur, lung de o sută optzeci de picioare, pe care grecii îl numeau Priapos. Numele lui Priap a luat încet-încet, la Roma, locul lui Liber Pater.

Fie că lua forma unor turniruri de obscenităţi, de *saturae*, de *declamationes*, de sacrificii omeneşti în arenă, de vânători simulate în parcuri false (*ludi*), ritualul roman pur şi simplu este *ludibrium-ul*. Ritul sarcasmelor priapice se răspândeşte în tot imperiul. Acest joc sarcastic este ceea ce a adus Roma lumii antice. Dincolo de pedeapsa, dincolo de spectacolul înfruntării morţii sau al sacrificiilor pus în scenă sub formă de lupte pe viaţă şi pe moarte, societatea se răzbună şi se adună pentru a ucide prin râs. Este *ludus-ul* („jocul” prin excelenţă, cuvântul *ludus* fiind el însuşi etrusc), care, înainte de a fi reprezentat în amfiteatru, este mimat în dansul şi grosolănia licenţioase. Alaiul sarcastic al *fascinus-ului* cuprinde teritoriul fiecărui grup în toată alcătuirea lui. Orice triumf conţine secvenţa sa de umilinţe sadice, care dezlănţuie râsul şi îi uneşte pe cei care râd într-o unanimitate răzbunătoare. Pedepsei prevăzute de lege i se adaugă punerea în scenă sarcastică,

unde societatea vine în masă şi vine ca o mulţime mânată de un singur instinct – precum o ploaie de atomi reuniţi pe neaşteptate în Populus Romanus – să concureze spectacolul legislativ, participând în colectiv la răzbunarea infracţiunii.

Un *ludibrium* stă la începutul istoriei noastre naţionale. În septembrie, anul 52 î.Hr., după ce a cucerit Alesia, Cezar l-a dus pe Vercingetorix, într-o căruţă, la Roma Aci l-a aruncat în temniţă, unde l-a ţinut vreme de şase ani. În septembrie, anul 46 î.Hr., Cezar a reunit într-un mănunchi cele patru biruinţe (asupra Galiei, asupra Egiptului, asupra Pontului şi asupra Africii) care i-au. fost atribuite. Cortegiul a pornit din Câmpul lui Marte, a trecut prin circul Flaminius, a traversat Via Sacra şi Forumul şi a ajuns la templul lui Jupiter Optimus Maximus. Statuia (*imago*) lui Cezar, de bronz, era purtată pe un car tras de cai albi. Şaptezeci şi doi de lictori mergeau în faţa statuii cu *fasces* în mână. Prada, comorile, trofeele veneau în urma lor în coloane nesfârşite. Pe urmă veneau maşinile de război, hărţile geografice, ce ilustrau victoriile, şi picturile în culori pe mari panouri de lemn (afişe). Unul dintre aceste panouri îl reprezintă pe Cato în clipa morţii. La capătul cortegiului, sub strigătele sarcastice ale norodului, defilau sute de prizonieri, printre care se aflau Vercingetorix, ferecat în lanţuri, regina Arsinoe şi fiul regelui Iuba. Îndată după celebrarea celor patru victorii, Cezar a ordonat uciderea lui Vercingetorix în bezna temniţei din Mamertinum.

Un *ludibrium* stă la începuturile istoriei creştine. Scena străveche a creştinismului: martiriul odios al răstignirii rezervat celui care se pretindea Dumnezeu, *flagellatio*, inscripţia *Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum*, mantia purpurie (*veste purpurea*), cununa regească împletită din spini (*coronam spineam*), sceptrul de trestie,

goliciunea înjositoare, – este un *ludibrium* conceput să provoace râsul. Chinezii din secolul al XVII-lea, pe care părinţii iezuiţi încercau să-i înveţe catehismul, l-au luat numaidecât ca atare şi nu înţelegeau cum s-a putut face o profesiune de credinţă dintr-o scenă comică.

La origine, versurile licenţioase erau sarcasme dintre cele mai grosolane şi insulte sexuale alternate, pe care tinerii – băieţii şi fete – şi le adresau unul altuia Acestor versuri (replici alternate şi dansate) li se adăugau *saturae-\e* şi farsele atelane. Bărbaţii se deghizau în ţapi, legănându-şi în faţa pântecelui un *fascinum*. De

Lupercalii, ei se deghizau în lupi, purificând pe toţi cei ce se nimereau în calea lor prin flagelare. De Quinquatrii, ei se deghizau în femei. De Matronalii, matroanele deveneau sclave. La Saturnalii, sclavii purtau veşminte de *patres* şi soldaţii se deghizau în prostituate (lupoaice), Iisus este deghizat în „regele” Saturnaliilor dus spre a sa *crux servilis*. Înainte ca *satura* să însemne roman, talerul numit *lanx satura* înseamnă un amestec de trufandale din toate producţiile pământului. Când Petronius a compus, în timpul imperiului, cea dintâi mare *satura*, el a făcut un potpuriu de povestiri obscene a căror singură grijă consta în a trezi organul (*mentula*) adormit al naratorului povestirii pentru a-l retransforma în *fascinus*.

Carior est ipsamentula (Penisul meu este mai preţios decât viaţa mea). Vestalele erau şase, date în paza celei mai vârstnice – *Virgo maxima*. Ele păzeau obiectul secret cu valoare de talisman şi întreţineau focul cetei. Cea care încălca jurământul castităţii era îngropată în Câmpul Scelerat lângă Poarta Collina, acolo unde „lupoaicele” (prostituatele înveşmântate în toga obligatorie de culoare cafeniu-închis, pe care mai târziu o vor prelua călugării

penitenţi), la 23 aprilie, o venerau pe Venus Sălbatica şi se despuiau în faţa norodului pentru a-şi supune corpul judecăţii lui. Vestalele ocroteau Roma (focul şi sexul). Sexul fiecărui bărbat se afla sub protecţia unui *genius*, căruia acesta îi sacrifica flori (organe sexuale feminine) sub protecţia lui Liber Pater. Acestea sunt *Floralia*. *Genius* este cel care zămisleşte (*gignit, sau quia me genuit*). Acest prim „înger păzitor" este un înger sexual. La fel, patul conjugal cu două locuri se numea *lectus genialis*. Fiecare bărbat are un *genius* care îi apără *genitalia de impotenţia* şi îi protejează familia (*gens*) de sterilitate. Afirmaţia lui Galenus este şi surprinzătoare: el spunea că *logos spermatikos* este pentru testicule ceea ce este auzul pentru ureche şi privirea pentru ochi.

Impotenţa (*languor*) constituie obsesia romanilor şi duce la spaimă. În cartea a treia a *Amorurilor*, Ovidiu relatează un eşec şi descrie spaimele superstiţioase care îl bântuiau: „În braţe o ţineam degeaba. Eram inert (*languidus*). Zăceam în pat ca un balot. Eram plin de dorinţă. Dorinţa şi pe ea o mistuia. Dar nu am fost în stare

să-mi fac sexul (*inguinis*) să se ridice. Şalele îmi erau amorţite. Zadarnic s-a căznit ea să mă cuprindă pe după gât cu braţele-i mai albe ca neaua din Sitonia, să-şi împlânte limba-n adâncul gurii mele, pe-a mea să o stârnească. Zadarnic încercat-a să-şi strecoare coapsa sub coapsa mea, să mă numească stăpânul ei (*dominum*), să-mi şoptească toate cuvintele în stare să excite. Membrul meu amorţit, de parcă ar fi fost frecat cu rece cucută, nu mi-a venit în sprijin. Zăceam în nemişcare, o pură aparenţă, povară inutilă, la jumătatea drumului dintre corpul unui om şi o umbră din infern. Din braţe-mi ea s-a desprins neprihănită ca o vestală, care merge smerită să vegheze

flacăra veşnică. O fi cumva vreun venin (*veneno*) din Tesalia care îmi paralizează forţele? O fi vreo vrajă? Poate am fost vătămat cu ierburi? Ori poate o vrăjitoare mi-a scris numele pe ceară roşie? O fi înfipt un ac în ficatul meu? Dacă i se fac farmece, Ceres nu mai este decât o buruiană sterilă. Izvoarele seacă şi ele când sunt vrăjite. Farmecele fac să cadă ghinda din stejar. Ciorchinele cade de pe butucul viţei. Cântările nefaste doboară fructele din pom fără să fie scuturat Nici arta magiei n-ar fi putut să adoarmă acest nerv (*nervos*) *1* Oare asta să fie ceea ce m-a făcut neputincios (*impatiens*) *1* La toate acestea s-a adăugat ruşinea (*pudor*). Ruşinea a amplificat slăbiciunea. Şi totuşi, ce femeie minunată aveam în faţa ochilor. O atingeam precum tunica ce o îmbrăca în timpul zilei. Însă nefericita nu atingea un bărbat (*vir*). Viaţa şi bărbăţia se desprinseseră de mine. Ce plăcere poate stârni cântecul lui Femiu pentru nişte urechi surde? Ce plăcere poate oferi ochilor fără vedere ai lui Tamiras un tablou pictat (*picta tabella*)! Câte plăceri nu aşteptasem în taină de la noaptea asta! Visasem gesturile. îmi imaginasem poziţiile. Şi toate acestea pentru membrul meu, vrednic de milă, parcă mort dinainte (*praemortua*), mai veştejit decât un trandafir cules în ajun. Şi iată că acum el se întăreşte, îşi regăseşte vigoarea într-un moment nepotrivit (*intempestiva*). Iată-l cerând mângâieri, voind să se avânte în luptă. O, tu, cea mai rea parte din mine (*pars pessima noştri*), nu ai pic de ruşine! Tu ţi-ai trădat stăpânul (*dominum*). Ea a întins braţul încetişor, l-a luat în mână şi a început să-l scuture uşor, aţâţându-l (*sollicitare*). Şi toată arta ei rămânând fără efect, a izbucnit: «îţi baţi de mine joc (*ludis*) *1* Cine te-a obligat, smintitule, să vii şi să-ţi întinzi mădularele în patul meu dacă nu aveai pic de dorinţă? Ori vreo vrăjitoare şi-a legat tăbliţele ca să-ţi facă farmece? Sau înainte

Sexul şi spaima de a veni aici ai fost la altă fată, care te-a vlăguit?» Şi numaidecât din pat ea a sărit doar în tunică, fără să mai zăbovească să-şi pună sandalele. Apoi, ca să ascundă că n-a fost atinsă de sămânţa mea, s-a prefăcut că îşi spală coapsele".

Sexul este asociat cu spaima La Apuleius, Psyche se întreabă (*Metamorfozele*, VI, 5): „Oare în ce noapte (*tenebris*) pot să mă ascund (*abscondita*) ca să scap (*effugiam*) de ochii inevitabili (*ine-vitabiles oculos*) ai măritei Venus (*magnae Veneris*)!" Lucreţiu vorbeşte de o „dorinţă îngrijorată", de o „dorinţă înfricoşătoare" (*dira cupido*) şi el defineşte această *cupiditas* a dorinţei drept o „rană tainică" (*volnere caeco*) a oamenilor. Vergiliu defineşte dragostea: „O rană veche şi adâncă mistuită de un foc nestăpânit sau tainic" (*Gravi iamdudum saucia cura volnus caeco igni*). Catul se îmbolnăvise de moarte (*Carmina*, LXXVI): „Dacă mila-i partea voastră, zeilor, dacă vreodată unui om pe pragul morţii voi j-aţi stat într-ajutor, căutaţi spre mine bietul! Şi de-a fost curată viaţa mea, luaţi-mi ciuma (*pestem*), pacostea de care mor, care ca o toropeală (*torpor*), strecurându-se prin vine, bucuriile din suflet toate, vai! mi le goni".

Orgasmul era descris ca *summa voluptuos*, culmea plăcerii, mai întâi caldă, apoi constrictivă, apoi impetuoasă, în sfârşit explozivă. Ea explodează în creasta valului (înaintea spumei bărbăteşti), prin care carnea muritoare cunoaşte puterea de a se reproduce şi se dovedeşte în stare să asigure continuitatea corpului social. Societăţile greacă şi romană nu făceau nicio deosebire între biologie şi politică. Corpul, oraşul, marea, câmpul, războiul, opera erau confruntate cu o singură vitalitate, expuse aceluiaşi risc al sterilităţii, subiecte ale aceloraşi apeluri la fecunditate.

Bărbatul nu are puterea să rămână în stare de

erecţie. El este sortit alternanţei de neînţeles dintre *potenţia* şi *impotenţia*. El este rând pe rând penis şi falus (*mentula şifascinus*). Iată de ce puterea este o problemă masculină prin excelenţă, deoarece fragilitatea şi neliniştea lui caracteristică îl stăpânesc tot timpul.

Ejacularea este o pierdere voluptuoasă. Iar pierderea e «citaţiei, drept rezultat, înseamnă tristeţe, deoarece aceasta înseamnă secarea a ceea ce ţâşneşte. Se pare că nu există vreo civilizaţie care să fi

Fascinus-ul

51

resimţit această tristeţe mai mult ca civilizaţia romană. Este adevărat că pierderea seminţei se poate dovedi fecundă, însă această fecunditate nu poate fi niciodată percepută ca atare în această clipă umilitoare a veştejirii şi a contracţiei membrului viril (*membrum virile*) când este scos din *vulva*.

Fascinusul pătrunde în *vulva* şi iese din ea sub formă de*mentula*.

Virilitatea bărbatului dispare în plăcerea zoologică în acelaşi mod în care corpul omului dispare în moarte. Pentru că şinele cel mai intim al bărbatului (*vir*) nu se află niciodată înăuntrul capului său, nici în trăsăturile feţei sale: şinele se află acolo unde se duce mâna bărbaţilor când corpul se simte ameninţat

Unei religii molipsitoare, din ce în ce mai sincretice, pentru că ea asocia propriului triumf, propriei cucernicii, toate religiile popoarelor pe care le înrobise, îi corespundea o teamă din ce în ce mai nefastă. Romanii, care foloseau o sumedenie de gesturi magice, recurgeau la tot felul de *apotropaion* pentru a îndepărta deochiul sau pentru a-l face inofensiv prin sarcasmul prilejuit de *ludibrium*, pentru a-l „reîntoarce la trimiţător", cum a făcut Perseu cu privirea Meduzei, ajutându-se de scutul

său. *Apotropaion* înseamnă în greaca veche efigia care îndepărtează răul şi al cărei caracter *terribilis* provoacă, în acelaşi timp, râsul şi spaima Elinului *apotropaion* îi corespunde în latină *fascinam*. *Fascinumul* (fascinusul artificial) este un *baskanion* (un mijloc de apărare împotriva deochiului). Plutarh spune că amuleta itifalică atrage privirea fascinatorului (*fascinator*) pentru a o împiedica să se fixeze asupra victimei. De aici incredibilul arsenal – care nu a fost expus niciodată în muzee – de amulete, de cercei lungi obsceni, de cingători, de coliere, de gnomi burleşti, toate de formă priapică, de aur, de fildeş, de piatră, de bronz, care alcătuiesc esenţialul obiectelor scoase din molozul săpăturilor arheologice. Degetele mijlocii întinse (*digitus impudicus*, degetele strânse în pumn cu excepţia celui mijlociu, *mesos dactylos*, îndreptat în sus, constituie cea mai mare insultă), amuletele reprezentând *fica* (vârful degetului mare introdus între arătător şi mijlociu), picioarele de masă falice, picioarele de lampă, în sfârşit *ţintinnabulum-urile* din bronz, şau din alte metale (fascinusuri de care erau atârnaţi micf-clopoţei şi care erau agăţate la cingătoare, pe degete, la urechi, de-g-inzi, de lampadare, de

trepiede). Corpul uman nu are decât o parte ce atârnă ca limba clopotului – penisul bărbatului şi, într-o măsură mai mică, testiculele, apoi mamelele şi fesele femeilor când sunt marcate de adipozitate. Din acest punct de vedere, sexualitatea umană este cea care este afectată de legănare, în părţile care stârnesc dorinţa, adică în părţile ce fac dovada dorinţei. Aceste forme eminamente marcate de metamorfoză, plasate la extremitatea corpului,

ameninţând să cadă, sunt, din această pricină, cele mai protejate. Femeile din Roma antică, precum şi cele din Roma imperială, atestă această obsesie prin bandajarea sânilor. Sutienul, care în greacă se numeşte *strophion* şi în latină *fascia*, este legat astfel de *fascinumul* bărbaţilor. Sub acest văl de pânză necusută erau ascunse bentiţe din piele de bou care strângeau mamelele. Sunt rare picturile erotice care dezvăluie pieptul femeilor. Tacit (*Analele*, XV, 57) o prezintă pe Epiharis, implicată în complotul lui Pisone, desfăcându-şi *fascia* pentru a se sugruma cu ea.

„Cartierul nostru este atât de plin de divinităţi protectoare, încât poţi să întâlneşti mai des un zeu, decât un om”, spunepe neaşteptate Quartilla din romanul lui Petroniu. (Pe străzile din Roma, din Pompei sau din Neapole întâlneşti mai adesea un *fascinus* de piatră ori de bronz decât o*mentula* de bărbat.) La Neapole, Agrippina i-a strigat lui Anicetus, venit s-o asasineze în patul ei: „Loveşte în pântece!” „Loveşte în pântece!” este cuvântul Romei. În romanul lui Apuleius, Fotis se întoarce spre Lucius şi îi vede sexul ridicat, care îi împingea tunica (*inguinun fine lacinia remota*). Ea se dezbracă goală, urcă pe el şi, acoperindu-şi cu palma trandafirie vulva depilată (*glabellum femina roşea pălmuia obumbrans*), îi strigă: „*Occide moriturus*!” (Ucide-l pe cel sortit să moară!)

Marius era stăpânul Romei când a trebuit să fugă ascuns într-o căruţă. Când a ajuns pe ţărm, a sărit într-o barcă mort de oboseală, în timp ce dormea, luntraşii au abandonat vâslele şi l-au lăsat singur. Scos din mlaştinile de lângă Minturne, aruncat în temniţă, învingătorul cimbrilor nu îşi găseşte adăpost decât în ruinele Cartaginei. Un roman îl leagă ca pe un sclav. Marius îşi redobândeşte puterea şi timp de şase zile face să curgă sângele pe străzile Romei. Demnitatea de consul nu i-a putut salva nici pe Octavius, nici pe Merula. Marius avea

şaptezeci de ani. Din pricina băuturii, îi tremurau mâinile. A murit la şapte zile după ce devenise consul pentru a şaptea oară. îşi consumase într-un hal fără de hal *mentula* în dezmăţuri, încât un străjer care privea poalele tunicii ce se suflecase în agonia morţii, a observat că bucăţica de carne care-i mai rămăsese nu era mai mare decât o unghie.

În anul 79 î.Hr., dictatorul Sylla renunţă la putere şi abdică. El se retrage în casa lui din lume. „Fericitul Sylla" (*Felix Sylla*) a murit după ce s-a văzut încă de viu mâncat de viermii, care, întâi şi întâi, i-au atacat *mentula*.

Memoria a păstrat cuvintele lui Cezar despre Brutus: „Nu mă tem de cei care iubesc desfrâul şi nici de cei ce râvnesc să trăiască în lux: mă tem de slăbănogi şi gălbejiţi". La idele lui Marte, după ce Metellus a apucat cu mâinile amândouă toga lui Cezar şi i-a descoperit umărul, Casca a lovit cel dintâi cu spada. Ceilalţi au lovit şi ei, rând pe rând sau toţi deodată, şi unii s-au rănit între ei, dorind să lovească. Plutarh spune că Cezar a murit străpuns de douăzeci şi trei de lovituri. Spada lui Brutus, nepotul lui, l-a tăiat pe Cezar în vintre, deoarece unchiul îşi cufundase cândva *mentula* în sexul mamei nepotului. Când Cezar l-a văzut pe Brutus aţintindu-şi spada spre pântecele lui, n-a mai opus nicio rezistenţă agresorilor. El îşi acoperă faţa cu toga şi se lasă definitiv pradă spadelor şi sfârşitului său.

Afrodita s-a născut din spuma unui sex bărbătesc tăiat Ori este reprezentată ieşind dintr-un val, care, oricum, nu este decât spuma acelui sex aruncat în mare. Grecii antici spuneau că substanţa eliminată de falus seamănă cu spuma mării. Galenus, în *De şemine*, descrie sperma ca un lichid alb (*dealbalum*), gros (*crassum*), spumos (*spumosum*), viu, al cărui miros seamănă cu cel pe care îl răspândeşte socul.

Din ce împreunare sexuală s-a născut Afrodita?

Uranus o strânge în braţe pe Geea. Cronos, stând la pândă după sânul mamei sale, ţinând în mâna dreaptă o seceră (*harpe*), prinde în mâna stângă organele genitale ale lui Uranus, le taie, inclusiv falusul, apoi arun

Sexul şi spaima că totul în spatele său, având grijă să nu se întoarcă (Hesiod, *Teogonia*, 187). Picături de sânge cad pe pământ; ele constituie războaiele şi conflictele. Sexul, încă erect, cade în mare şi numaidecât Afrodita ţâşneşte din valuri.

Dacă secreţiile femeilor sunt mai abundente (sânge şi lapte), ele par mai puţin misterioase decât „ejaculaţia" virilă, activă, ţâşnind din *fascinus* brusc, precum un izvoraş minuscul. Fondul indigen al sexualităţii romane este spermatic. *Iacere amorem*, *iacere umorem*. Între a iubi şi „a ejacula" nu se făcea distincţie. Este *iaculatio*, *iactanţia* virilă. Aminteşte de închise şi Venus, de neputinţa lui închise de a păstra secretul, cum îi ceruse Venus (*iactanţia*). Înseamnă a slobozi într-un corp licoarea ce ţâşneşte din corpul tău (*iacere umorem* în *corpus de cor por e ductum*). Sau a descărca sămânţa indiferent în cine: fie *pueri* imberbi (numiţi „obraji proaspeţi" sau „obraji ca piersica"), fie femei. Înseamnă satisfacerea cu o smerenie obsedată de aprinderea sacră a dorinţei pe care frumuseţea celuilalt a adunat-o în tot corpul.

Natura lucrurilor, ca şi natura omului, este una şi aceeaşi aprindere, în greceşte *physis* înseamnă acest elan, această creştere a tuturor fiinţelor terestre şi cereşti. Lucreţiu descrie, în cântul al IV-lea din *De natura rerum*, creşterea, invazia, dezvoltarea seminţei în corpul bărbatului, lupta care rezultă, boala (*rabies*, turbare, zice Lucreţiu; *pestis*, ciumă, zice Catul) pe care o provoacă: „Astfel sămânţa (*semen*) de care vorbii este pusă-n mişcare chiar în clipita când vârsta (*adultum actas*) dă vlagă

organelor noastre. Cum orice lucru-aţâţă şi mişcă un altul anume, numai un om e în stare să mişte sămânţa umană care, îndată, iese zvârlită (*eiectum*) de unde i-i locul, prin mădulare şi-organe venind din întreaga făptură, se-ngrămădeşte spre nervi anumiţi şi îndată deşteaptă părţile înseşi din trup care sunt genitale organe (*partis genitalis corporis*). Dar, de sămânţă-ntărtate (*tument*), se umflă şi-ţi vine voinţa s-o şi arunci (*voluntas eicere*) spre un loc und te-mping sălbatica poftă (*dira cupido*), mintea-i rănită de dragoste, trupul spre trup se îndreaptă. Cum noi cădem de-obicei chiar pe locul în care ni-i rana (*volnus*), sângele roşu ţâşnind de unde-am primit lovitura, şi dacă-aproape-i duşmanul, stropit de sânge (*ruber umor*) el însuşi, astfel şi cel ce-a primit săgeata condusă de Venus, fie că este trimisă de-un tânăr şi-aţâţă femeia, fie că-n juru-i femeia revarsă iubire din trupu-i, cel

ce-i rănit se îndreaptă spre duşman şi cată unire (*coire*), vrând să-i azvârle sămânţa ce iese din trupul său propriu, pofta cea mută (*muta cupido*) făcând dinainte să simtă plăcere (*voluptalem*). Asta e Venus, de-aici vine tot ce se cheamă iubire (*nomen amoris*). Vezi, de aci mai întâi ni se picură-ncetul în inimi dragostea dulce şi-n urmă veni-vor fiori şi nelinişti. Când e departe cel drag, într-o clipă imaginea-i vine şi îţi răsună-n urechi fără tihnă prea dulcele-i nume. Fugi de aceste imagini şi dă la o parte din faţă hrana iubirii (*pabula amoris*), iar gândul ai grijă şi-aiurea-l îndreaptă; toată sămânţa-a-dunată azvârle-o în orişice trupuri, nu o păstra aţintită spre – un singur obiect al iubirii, căci pregăti-vei altcum pentru tine necaz şi durere. Buba (*ulcus*) hrănită mai vie-i, din ce tot mai mult se-n-răieşte, furia (*furor*) zilnicse-ncinge, iar păsul mai greu te-mpovară, dacă n-adormi a ta rană printr-o alta mai

nouă. Iute-ngrijeşte-ţi un sprijin în Venus pe stradă hoinara (*volgivaga*), ori înspre altă ceva chiar de-acuma îţi mută tu gândul. Nu se lipseşte de-a Venerei vrajă acel ce iubirea o ocoleşte, ci gustă plăcerile-i fără de rele, căci voluptatea curată o simte acel ce-i cuminte, nu pătimaşul) acesta, cuprins de-ale dragostei flăcări, şovăie chiar şi atunci când îşi are iubita în braţe, nu ştie să-şi mai sature mâinile-ntâi ori privirea, strânge aprins ce apucă şi face să sufere trupul, dinţii şi-nfige şi muşcă adesea în rumene buze, lungi sărutări le sfărâmă; plăcere curată-i aceasta? Nu ştiu ce ghimpi din adânc îl împinge să rănească pe-aceea, oricine-ar fi, de la care pornit-au ai furiei (*rabies*) germeni (*germina*). Venus, de altfel, uşor potoleşte beţia dorinţei, prin liniştite plăceri înfrângând muşcăturile poftei. Numai în trupul prin care izbucniră aprinsele flăcări, cauţi să-ţi stingi tu văpaia, dar iată aci-i nălucirea, căci hotărâta-n-aceasta altfel prin poruncile-i firea. Singura dată-i aci când cu cât noi mai mult stăpâni-vom, pieptul cu-atâta va arde încins de sălbatice pofte (*dira cupidine*); hrana şi apă-s sorbitenăuntru de-a noastră făptură şi cum în părţi anumite s-opresc şi îşi fac stăpânire, foarte uşor alina-vor dorinţa mâncării şi setea Dar de o faţă frumoasă, la fel de obrajii cei rumeni, cum să te bucuri când vin către tine doar slabe imagini! Serbede, biete nădejdi! O suflare de vânt şi sunt duse… Ca şi-nsetatul ce-n vis vrând să bea, nicidecum nu găseşte apa în stare să-i stingă văpaia ce-l mistuie-n membre, căci el apucă imagini de apă şi-n van se frământă, tot însetat rămânând chiar când soarbe din repezi şuvoaie.

56

Sexul şi spaima

Astfel şi Venus l-înşeală pe îndrăgostit cu-o nălucă: soarbe cu ochii un trup, totuşi foamea îl roade întruna, mâinile lui se întind, rătăcesc răsucindu-se-n juru-i, totuşi

nimica nu pot să apuce din trupul cel fraged Trup de alt trup lănţuit, în sfârşit este gata să soarbă tânăra floare şi iată-l că simte plăcerea (*gaudia*) ce vine, Venus i-aici şi e gata un câmp femeiesc să-nsămânţe. Strânge (*adfigunt*) cu-aprindere trupul, se-amestecă a gurii salivă (*lungunt salivas*), gâfâie greu şi cu dinţii-apasă zdrobitele buze: totu-n zadar, căci nimica nu poate nălucii să-i smulgă, nu poate nici să pătrundă şi trupu-i în trup să se piardă (*abire în corpus corpore toto*). Asta se pare c-ar vrea, spre asta mereu se frământă, până-ntr-atâta cu sete-ncleştaţi sunt în lanţul iubirii. Până ce membrele parcă-n beţia plăcerii, topite-s. Şi când ieşire găsitu-şi-a pofta cea strânsă în vine, clipă de tihnă urmează în vijelioasa văpaie, apoi turbarea (*rabies*) se-ntoarce, din nou nebunia (*furor*) s-aprinde, iarăşise-ncearcă să stingă năvalnica sete-a dorinţei. Dar niciun leac n-ar putea să înfrângă, să vindece răul, până-ntr-atâta e tainică rana (*volnere caeco*) ce-l sapă şi-l pierde”.

Morfo este supranumele lui Venus din Sparta. Pentru lacede-monieni, Afrodita este *morphe* (în latină *forma*, frumuseţe), care se opune masculinului, divinităţii falice fascinante, zeului, *amorphos* (sau *kakomorphos*, sau *asemos*, în latină *deformis*). Aristotel a definit sexul bărbătesc: „ceea ce îşi amplifică şi îşi micşorează volumul”. *Metamorphosis* este dorinţa bărbătească. *Physis* în greacă înseamnă atât natură, cât şi *phallos*.

Augere a dat *auctor*, ca şi *Augustus*. Naşterea imperiului coincide cu acest epitet care exprimă deja destinul la care va fi obligată sexualitatea imperială. La 16 ianuarie, anul 27 î.Hr., Octavianus devine Augustus şi luna *sextilis* devine august. Augustus, cel care măreşte, aceasta este funcţia statutară imperială. Noi vrem ca primăvara să revină, recoltele să crească, vânatul să se înmulţească, copiii să iasă din pântecele mamelor, penisurile să se

scoale precum fascinusurile şi să se reîntoarcă de unde au purces pentru ca pruncii tot de acolo să se nască. Caelius spune că o boală are patru momente: atacul (*initium*), accesul (*augmentum*), declinul (*decli-Fascinus-ul*

naţio), remisiunea (*remissio*). Momentul picturii este întotdeauna *augmentumul*.

Eudaimonia grecilor devine această *augmentatio*, această *inflaţio*, care este solemna *auctoritas* romană. Modernii nu mai percep cuvântul inflaţie în sensul de a da formă umflându-se. *Fiare*, *inflare*, *phallos*, *fellare* – toţi aceşti termeni se învârt în jurul aceleiaşi forme proprii celor care cântă la flautul dionisiac ori celor care suflă sticlă. Înseamnă să dai realului o consistenţă activă, mărită.

În concepţia lui Epicur, medicina şi filosofia se confundă. În filosofia stoicilor, *logosul* spermatic conduce lumea. Universul este un animal mare, *cosmosul* este un mare *zoon*, pe care pictorul (*zo-graphos*) îl zugrăveşte. Platon, în *Menexeme* (238 a), afirmă: „Căci nu pământul a imitat (*memimetai*) femeia în ceea ce priveşte graviditatea şi naşterea, ci femeia pământul (*alia gyne gen*)”. Plutarh citează cuvintele lui Lamprias (*De Fade*, 928): „Astrele sunt ochi purtători de lumină încastraţi pe faţa Totului. Soarele, cu forţa unei inimi, trimite lumina pretutindeni în chip de sânge. Marea este vezica naturii. Luna este ficatul melancolic al lumii”. Venus, fiind mama Romei, o mare invocaţie ce i se adresează dă chipul ei „naturii lucrurilor” după Lucreţiu: „Tu a romanilor mamă, la oameni şi zei desfătare (*voluptas*), rodnică Venus, sub bolta sub care-alunecă stele, viaţă împrăştii în mări purtătoare de năvi şi în câmpuri îmbelşugate: prin tine ce-i viu zămislire-şi primeşte şi, pe pământ ajungând, se răsfaţă-n lumină de soare; o tu, zeiţă, de tine fug vânturi şi nori se destramă

când ne soseşti, pentru tine pământul măiestru aşterne flori miresmate şi ţie-ţi surâd ale mării întinderi, iar împăcatele ceruri scânteie-n potopul de raze. Când primăvara dezvăluie chipul seninelor zile şi roditorul Zefir sfărâmându-şi cătuşele-adie, păsări străpunse în inimi de focul săgeţilor tale, cele dintâi, în văzduh, te vestesc şi îţi cântă venirea Fiare şi turme apoi zburdând trec prin pajişti în floare, taie-n înot repezi râuri şi, prinse-n aşa fel de vrajă, ţie-ţi urmează cu sete oriunde-a ta voie le duce. Astfel în mări şi în munţi, în şuvoaie ce iau tot în cale, în înverzite câmpii şi-ale păsării cuiburi de frunze dulcea iubire sădind-o în pieptul a tot ce-i suflare, faci să-şi întindă cu patimă neamu-i, pe specie pururi. Singură tu în natură duci cârma…” Lucretius Carus înglobează, în fapt, într-una şi aceeaşi *voluptas* pe Venus *Forma* din

58

Sexul şi spaima

Sparta, Venus *Calva* din Capitoliu, Venus *Obsequens* (ascultătoare) din Valea marelui circ, Venus *Verticordia* a matroanelor (care abate inimile de la dezmăţ), Venus Sălbatica din apropierea porţii Collina. Această Venus Sălbatica (sau Erycina, sau Africană, sau Siciliana) devine zeiţa lui Sylla, Venus Victrix (victorioasă) a lui Pompei, Venus *Genitrix* (mama lui Enea şi a tuturor Miilor) a lui Cezar, în sfârşit – Venus patroana imperiului. Nu-i de mirare că Vespasian a identificat-o cu *Roma*. Este zeiţa a tot ce este fericit, a vinului, a zilei de 23 aprilie, a oricărei primăveri, a oricărei înfloriri, belşug, bogăţii, a tot ce glorifică viaţa.

Jucători de zaruri numeau combinaţia cea mai avantajoasă (1, 3, 4, 6, dintr-o singură aruncare) – „lovitura lui Venus”.

Trei secole mai târziu, în jurul anului 160, *Metamorfozele* lui Apuleius se încheie ca un imn închinat

divinităţii lunare, care veghează naşterea oamenilor şi formarea viselor, a spiritelor şi a umbrelor. Lucius se trezeşte pe plaja din Cencrea cuprins de o spaimă neaşteptată (*pavore subito*). El vede luna plină, al cărei glob se ridica tocmai atunci din valurile Mării Egee. Eroul intră în mare şi îşi cufundă capul în valuri de şapte ori. Apoi invocă ajutorul reginei cerului (*regina caeli*), adresându-i-se cu toate numele: Ceres, Venus, Phoebe, Proserpina, Diana, Iunona, Hecate, Rhamnusia… şi adoarme din nou pe ţărmul din Cencrea

Regina nopţii, sub chipul lui Isis, i-a apărut în vis. Pe cap avea, o coroană împletită din tot felul de flori, iar în frunte – o tăbliţă în forma unei oglinzi, era înfăşurată într-o imensă mantie atât de neagră şi de lucitoare, încât te orbea cu întunecata-i strălucire (*palia nigerrima splendescens atronitore*). Isis îi răspunde lui Lucius: „Eu sunt natura, mama tuturor lucrurilor, stăpâna elementelor, izvorul şi începutul veacurilor, divinitatea cea mai mare, regina manilor, cea dintâi dintre locuitorii cerului, tipul uniform al zeilor şi al zeiţelor. Eu sunt aceea care cârmuiesc după voia mea luminoasele înălţimi ale cerului, vânturile salvatoare ale mării, jalnica tăcere a Infernului”, în felul acesta *daimonul* lunii sau mai degrabă zeiţa demonilor, singura zeiţă de prestigiu în lumea situată între pământ şi lună, „ficatul melancolic al lumii”, după expresia lui Lamprias, stihia păzitoare a zeilor, supraveghetoarea sângelui femeilor şi a reproducerii, protectoarea geniilor bărbaţilor şi a manilor părinţilor, a înlocuit-o brusc pe Venus a lui Lucreţiu, a lui Cezar, a lui August.

Fascinus-ul

59

care întemeiase neamul cetăţii romane începând de la închise, care a legitimat genealogia imperială, care a autorizat divinizarea celor dintâi împăraţi.

Isis o îndepărtează pe Venus. După ce imperiul a înghiţit toată suprafaţa lumii cunoscute, religia a încorporat scenele mitologice ale religiilor diferitelor provincii pentru a reelabora iarăşi şi iarăşi una şi aceeaşi scenă: Isis căutând mereu falusul lui Osiris, pe care ea însăşi i-l tăiase; sau Attis, care se castrează cu mâna lui pentru Cibele.

O inscripţie mult mai târzie decât textul invocaţiei către Isis din Apuleius a fost descoperită la Tivoli. Stela a fost ridicată de Iulius Agatemerus. Inscripţia din faţă glăsuieşte: „Geniului divinului Priap, puternic, eficient, invincibil. Iulius Agatemerus, libert imperial, a înălţat acest monument cu sprijinul prietenilor săi, prevenit printr-un vis (*somno monitus*)”. Inscripţia aflată în partea din spate spune următoarele: „Salutare, Sfinte (*Sanctus*) Priap, tatăl tuturor lucrurilor, salutare. Dăruieşte-mi o tinereţe înfloritoare. Fă-mă să plac băieţilor şi fetelor prin fascinusul meu semeţ (*fascino procaci*) şi să alung prin jocuri (*lusibus*) repetate şi prin glume (*iocis*) grijile care împovărează spiritul. Să nu mă tem prea tare de povara bătrâneţii şi să nu fiu copleşit de spaima (*pavore*) a unei morţi nefericite, moarte ce mă va duce spre lăcaşurile cumplite ale Arvernului, unde regele păstrează manii care nu sunt decât poveşti (*fabulas*), locul de unde soarta îţi interzice să te mai întorci. Salutare, Sfinte Părinte Priap, salutare”. Inscripţiile laterale glăsuiesc: „Voi tinere fete, care veneraţi pădurea sfântă, adunaţi-vă toate. Tinere fete, care veneraţi apele sfinte, adunaţi-vă toate şi, cu voci mângâietoare, spuneţi-i încântătorului Priap: Salutare, Priap, Părinte Sfânt al Naturii. Sărutaţi organele genitale (*inguini*) ale lui Priap. Apoi acoperiţi-i fascinusul cu sumedenie de cununi frumos mirositoare şi din nou să-i spuneţi toate laolaltă: O, Puternice (*Potens*) Priap, salutare! Fie că doreşti să fii invocat în calitate de Creator

(*Genitor*) şi Autor (*Auctor*) al Lumii ori preferi să ţi se spună Natura (*Physis*) însăşi şi Pan – salutare! Căci datorită vigorii (*vigore*) tale au fost zămislite lucrurile care împânzesc pământul, care umplu cerul, care se află înăuntrul mării. Aşadar, salutare, Priap, salutare Sfinte! Dacă tu vrei, Jupiter în persoană renunţă la fulgerele-i cumplite şi, plin de dorinţă (*cupidus*) îşi părăseşte reşedinţa luminoasă. Pe tine te vene

60

Sexul şi spaima
Fascinus-ul

61

rează buna Venus, înflăcăratul Cupidon, Graţia şi cele două suror ale ei precum şi Bacchus dătătorul de veselie (*laetitiae dator*). Căci, fără tine, Venus n-ar mai exista. Graţiile n-ar mai avea graţie. N-ar mai fi nici Cupidon, nici Bacchus, O Priap, Amicule Puternic, salutare. Pe tine te ivocă fecioarele sfioase în rugile lor pentru a le dezlega cingătoarea înnodată demult Pe tine te invocă soţia pentru ca soţul ei să aibă deseori nervul ţeapăn şi întotdeauna puternic (*nervus saepe rigens potensque semper*). Salutare, Priap, Părinte Sfânt, salutare!”

Cine este Agatemerus Libertul? Oare această inscripţie este o parodie a imnului către Venus cu care se deschide *De natura rerum*? Este un *ludibrium*? Sau a fost gravată de un discipol auster al lui Epicur şi care, la fel ca Apuleius din Madaura, a citit, evident, cărţile lui Lucreţiu? La drept vorbind nu interesează prea mult dacă se va afla un răspuns la aceste întrebări. La Roma nu se poate face distincţie între *lusus* şi *religio*, sarcasm şi sacrificiu, între un Dumnezeu ironic ori un Dumnezeu puternic. Fascinus sau Priap a fost venerat şi i s-au înălţat stele pe toată durata imperiului. Priap este „cel dintâi dintre zei”, zeul *Prin*, zeul *Priopoiein* (zeul care „creează-înainte” de creaţia

însăşi). Se poate spune fără pic de şovăială că Priap a fost zeul cel mai reprezentat din imperiu. Sarcasm vine din grecescul *sarx*, care este cuvântul folosit de Epicur pentru a denumi corpul (*soma*) al omului şi locul unic al fericirii posibile. *Sarkasmos* este pielea jupuită de pe corpul inamicului ucis. Prin coaserea acestor piei „sarcastice", soldatul îşi confecţiona o mantie de biruitor. Cel mai adesea zeiţa Atena arbora pe scutul ei capul Gorgonei, dar se întâmpla să poarte pe umăr pielea(*sarkasmos*) a Meduzei. Latinescul *carni-vore* traducere exact grecescul *sarko-phage*.

Acest *sarx* ciudat, amorf, al falusului la greci, al fascinusului la romani, nu poate fi aşezat nicăieri. Ceea ce este *atopos*, îşi are locul în *atopia*. El este ascuns sub veşmintele Părinţilor; el nu este în cetate; el nu se află în reprezentare. Ceea ce nu este îşi are sălaşul în „ceea ce nu este": imaginarul. Şi totuşi, ceea ce nu este apare pe neaşteptate, se ridică între corpuri. Ceea ce se ridică nu mai este masculinul care îl posedă, şi nici femininul care îl aţâţă. Ceea ce se ridică involuntar, ceea ce ţâşneşte mereu în afara locului, în afara vizibilului este zeul. E limpede că arta statuară trebuie să fie legată de ceea ce este întotdeauna ridicat. Că pictura trebuie să fie consacrată dezvăluirii a ceea ce nu se poate arăta, acelei *aletheia* a ceea ce nu poate fi văzut – este dorinţa care o animă. Şi una, şi celălaltă încearcă să treacă dincolo de descompunere şi mortalitate spre starea de erecţie, spre viaţa nemuritoare. Şi una, şi cealaltă reprezintă clipa saltului pe care săritorul îl face chiar înaintea săriturii în moarte, la fel cum Parrhasios Zograful l-a pictat „exact înainte" de a muri pe bătrânul sclav din Olint.

CAPITOLUL IV PERSEU ŞI MEDUZA

Ni se poate întâmpla să privim ceva frumos cu gândul că acest lucru ne poate face rău. îl admirăm fără bucurie. Prin definiţie cuvântul admiraţie nu se potriveşte: noi venerăm ceva a cărui atracţie, exercitată asupra noastră, se preschimbă în aversiune. Folosind cuvântul „a venera", o regăsim pe Venus. Regăsim, de asemenea, cuvântul lui Platon ce refuză să facă distincţie între frumuseţe şi spaimă. În cazul acesta ne apropiem de verbul „a meduza": ceea ce ne împiedică fuga de ceea ce ar trebui să fugim şi care ne face „să venerăm" însăşi frica noastră, determinându-ne să preferăm spaima nouă înşine, chiar cu riscul de a muri.

Iată povestea Meduzei.

Trei monştri, trei gorgone, trăiau în Occidentul îndepărtat, dincolo de capătul lumii, înspre tărâmurile nopţii. Două dintre ele erau nemuritoare: Stheno şi Euryale. Ultima era muritoare şi se numea Meduza. Capul lor era încununat de şerpi încolăciţi în loc de plete. Ele aveau colţi precum mistreţii, mâini de bronz şi aripi de aur. Ochii lor scăpărau scântei. Oricine – fie zeu, fie om – le întâlnea privirea era prefăcut în stană de piatră.

Regele Argosului avea o fată foarte frumoasă, pe care o iubea la nebunie. Ea se numea Danae. Oracolul l-a prevenit că dacă ea o să nască un băiat, nepotul o să-şi ucidă bunicul. Astfel regele a închis-o pe fiica lui într-o cameră subterană cu pereţii de bronz.

Zeus a vizitat-o sub forma unei ploi de aur. În felul acesta s-a născut Perseu.

Regele a izbucnit în plâns. S-a dus pe ţărmul mării şi a porunqit ca Danae şi copilul să fie închişi într-un cufăr de lemn şi aruncaţi în mare. Un pescar l-a readus pe mal în plasele sale. El a avut grijă de mamă şi a crescut copilul. S-a întâmplat ca tiranul Polidect să se îndrăgostească de

Danae şi să-i dorească trupul. Perseu i-a spus tiranului că o să-i ofere capul unui monstru cu chip de femeie dacă îşi va amâna împlinirea dorinţei.

Gorgona (*Medusa*) purta moartea în ochi. Cine va izbuti să vâre în desaga sa capul cu privire de moarte va fi consacrat „maestru al spaimei” (*mestor phobâiu*). Cum era faţa Meduzei? Avea doi ochi holbaţi şi ficşi, fizionomie rotundă şi lată de leu, o coamă sălbatică formată din mii de şerpi încolăciţi în loc de păr, două urechi de bou, un bot deschis într-un rânjet continuu care-i despica faţa pe toată lăţimea ei şi care-i descoperea câţiva dinţi izolaţi. Limba îi atârna nestăpânit în afară, deasupra unei bărbii al cărei păr îi mărginea gura larg deschisă.

Perseu, cunoscând înfăţişarea Meduzei, şi-a luat lancea, şi-a pus scutul pe braţ şi a pornit spre moarte. Mergând mereu spre asfinţit, el a înfruntat graiele, care erau trei, ca şi gorgonele. Ele nu aveau decât un dinte, pe care şi-l treceau una alteia ca să mănânce, şi decât un ochi, mereu deschis, pe care, de asemenea, şi-l împrumutau ca să vadă ce mâncau…

Perseu s-a repezit şi le-a smuls ochiul, a înhăţat dintele, apoi a aflat secretul nimfelor. Ajuns la palatul nimfelor, el intră în posesia celor patru obiecte magice, care îl vor ajuta în lupta contra razei vizuale a morţii. Cel dintâi obiect magic era o *kunee* (coiful din piele de lup al zeului Hades, care îl făcea invizibil pe cel care îl purta, pentru că moartea „pune gluga nopţii peste cei vii). Al doilea era o pereche de sandale înaripate (cu care puteai să străbaţi într-o clipă tot întinsul lumii până în lăcaşurile subpământene). Cel de al treilea era un *kibisis* (o desagă sau mai degrabă o tolbă în care să vâre capetele retezate). În sfârşit, o *harpe* (o seceră curbată pentru tăierea capului, aceeaşi pe care o folosise Cronos pentru a-şi castra tatăl).

Perseu soseşte la sălaşul Meduzei. Pentru a evita

încrucişarea privirii, el ia trei măsuri de precauţie. Mai întâi, hotărăşte să intre încă din timpul nopţii în grota monştrilor, când gorgonele îşi vor închide pleoapele îngreunate de somn. Apoi, când pătrunde în peştera întunecoasă, Perseu îşi întoarce ochii în direcţia opusă eventualei priviri a Meduzei. În sfârşit, îşi lustruieşte scutul de bronz.

În felul acesta, Perseu nu a privit-o în faţă pe Meduza în clipa când a înfruntat-o: el s-a folosit de scutul său ca de o oglindă.

64

Sexul şi spaima

Privindu-şi imaginea reflectată de scut, Meduza, cuprinsă de spaimă, s-a autopietrificat.

Atunci, Perseu, nescoţându-şi de pe cap *coiM-kunee*, cu ochii privind mereu spre fundul peşterii, a ridicat secera El a retezat capul femeii cu faţă de femeie. Bâjbâind cu mâinile pe întuneric, el a vârât capul gorgonei Meduza în *tovoa-kibisis* şi l-a dus zeiţei cetăţii Atena, care şi l-a întipărit pe egida (scutul) ei.

Cele trei gorgone sunt monştri prin excelenţă anahoretici. Ele trăiesc departe de zei şi de oameni, la capătul lumii, nu doar la fruntariile nopţii, ci şi la hotarul dintre pământ şi mare. În timp, ele preced moartea.

Gorgona a zămislit lupul cu cincizeci de capete, Cerberul cu voce de aramă, care păzeşte „locaşurile răsunătoare” (*echeentes domol*) ale Persefonei. Cele două femei, „răpită” şi „răpitoarea”, care domină lumea elenă sunt surori. Acestea sunt Elena şi Persefona

Mult mai târziu, în decursul istoriei grecilor antici, răpirea (fie prin dragoste, fie prin moarte) se va diferenţia în *eros* şi în *pothos*. *Pothos* nu este nici regret, nici dorinţă. *Pothos* este un cuvânt simplu şi dificil. Când un om moare, *pothosul* său se naşte la cel care supravieţuieşte. Numele

său (*onoma*), imaginea sa (*ei dolon*) vizitează sufletul şi revin într-o prezenţă insesizabilă şi involuntară.

Pentru cel care iubeşte lucrurile stau tot astfel: un nume şi o imagine obsedează sufletul şi pătrunde în vis cu o stăruinţă deopotrivă insesizabilă şi involuntară (deoarece ajunge să ridice un falus deasupra celui care doarme în timp ce visează).

Există trei figuri înaripate: Hypnos, Eros şi Thanatos. Modernii sunt cei care au făcut distincţie între vis, fantasmă şi fantomă. La obârşia lor grecească, ele constituie această capacitate unică şi identică a imaginii de a fi deopotrivă, în suflet, inconsistentă şi efractoare. Aceşti trei zei înaripaţi sunt maeştrii aceleiaşi răpiri în afara prezenţei fizice şi în afara acelui *domus* social. Persefona răpită în infern şi Elena răpită în Troia constituie acelaşi raport prin care visul, dorinţa şi moartea nu pot fi deosebite prin efectele lor. *Harpyes* vine de la *harpazein* (a răpi). Sirenele şi sfincşii sunt aceleaşi forţe prădalnice, fie că răpesc în vis, fie că răpesc în dorinţă.

fie ca devorează în moarte. Somnul este chiar un zeu mai mare decât moartea şi dorinţa Hypnos (*Somnus*) este maestrul lui Eros şi al lui Thanatos, deoarece plăcerea masculină îi răpeşte pe bărbaţi în somn, precum moartea îi adoarme pentru eternitate.

Imaginea visului se formează, deci, în somn. Este hipnoza lui Hypnos. Şi dacă somnul intermitent are un vis, ce „mare vis" nu trebuie să aibă somnul etern al morţii? Ce mare imagine nu trebuie să rămână o vreme în mormânt?

Fragmentul al III-lea al lui Aleman este şi mai exact în privinţa similitudinii efectelor acestor trei forţe atât de greu de deosebit: „Prin dorinţa (*pothos*) ce frânge membrele (*lusimeles*), femeia are o privire mai lichefiantă

(*takeros*) decât Hypnos şi Thanatos”. Această privire erotică, hipnotizantă şi „thanatică”, este o privire gorgonică.

Această privire oferă secretul picturilor romane.

Romanii antici erau îngroziţi de însăşi operaţia de a vedea, de forţa (*invidia*) ce o putea arunca privirea în faţă. La antici, ochiul care vede îşi aruncă lumina asupra vizibilului. A vedea şi a fi văzut se întâlnesc la jumătatea distanţei, precum atomii privirii şi atomii grădinii se întâlnesc pe pervazul ferestrei înguste din anecdota cu Cicero şi cu arhitectul Vettius Cyrus. La fel cum romanii antici împărţeau atitudinile amoroase în active şi pasive, tot aşa vederea activă, pregnantă, este violentă, sexuală, izvor de vrăji. Privirii care poartă spaima, privirii gorgonice, privirii „meduzante” îi răspunde noaptea neaşteptată. Miturile inventariază aceste priviri malefice, înspăimântătoare, catastrofale, pietrificatoare. În romanul lui Apuleius, povestitorul este silit de către magistraţi să dezvelească trei cadavre, ridicând de pe ele mantaua care le ascundea vederii. El refuză. Magistraţii poruncesc lictorilor să apuce braţul povestitorului şi să-l forţeze să vadă. Povestitorul se declară atunci *obstupefactus* – cuvântul care defineşte cel mai bine atitudinile şi chipurile din frescele romane – impresionat şi uluit în acelaşi timp. El continuă: „Dar eu, din clipa când ridicasem colţul acela de manta, rămăsesem ţintuit (*fixus*) locului, încremenit ca o marmură, întocmai ca una dintre celelalte statui sau coloane ale teatrului. Eram în Infam”. Omul *obstupefactus* este metamorfozat în *imago* de mormânt. Privirea Dianei, surprinsă pe când se scălda în pădure, îl transformă pe spectator în cerb. Meduza, în peştera sa de la capătul lumii, ucide numai ridicând pleoapele. În *Exodul* (XXXIII, 20).

Sexul şi spaima
Perseu şi Meduza
67

Domnul însuşi îi spune. lui Moise: „*Non poteris videre facien* mi-am *non eram videbit me homo et vivet 1* („Faţa nu vei putea Mi-o vezi, căci nu poate omul să mă vadă şi să trăiască”). Este interzis să priveşti în faţă. Să priveşti soarele, înseamnă să-ţi pârjoleşti ochii. Să priveşti focul, înseamnă să te istoveşti. Omul care a văzut scena originară (femeia şi bărbatul, sexul bărbatului în sexul femeii), Tiresias, este orb. A vedea sexul deschis al femeii ori virilitatea bărbatului înseamnă că vezi mereu aceeaşi scenă. *Leviticul* (XVIII, 8) prezintă argumentul într-un mod mult mai clar, deoarece este mult mai concis: „Să nu descoperi goliciunea nevestei tatălui tău (*turpitudinem uxoris patris tui*). Este goliciunea tatălui tău (*turpitudo patris tui*) *u*. Cel ce vede gorgona Meduza scoţând limba din gura strâmbată de acel *rictus terribilis*, cel care vede sexul feminin (orificiul turpitudinii) din faţă, cel care vede „meduzantul” cade numaidecât în starea de pietrificare (de erecţie), care este forma dintâi a artei statuare.

În anul 1898, la Priene, vizavi de Samos, la gura râului Meandru, doi arheologi germani au scos la iveală un lot de statuete mici din lut ars care i-au nedumerit. Aşezat direct pe două picioare, orificiul sexului feminin se confunda cu o figură lată văzută din faţă. La aceste figurine, modelate destul de grosolan, cele două guri – cea de sus şi cea de jos – „fuzionau”. Era vorba de preoteasa Baubo, zeiţa feminină gastrocefală. În greacă, la *olisbos* (*fascinum* din piele tăbăcită ori din marmură) i se mai spunea şi *baubon*. Precum Priap, această faţă apotropaică înspăimântă şi stârneşte râsul deopotrivă.

Iată povestea lui Baubo: Când Demeter a pierdut-o pe Persefona, răpită de Hades, durerea a făcut-o să

rătăcească prin lume în căutarea fiicei ei. Era acoperită din cap până în picioare într-un văl (*peplos*) negru. Demeter a sosit la Eleusis, dar nu voia nimic: nici să bea, nici să mănânce, nici să vorbească. Atunci, preoteasa Baubo a zis: *Egă de luso* (Eu am s-o izbăvesc). Apoi, Baubo şi-a ridicat *peplosul* dezvelindu-şi organul genital, făcând-o pe Demeter să râdă. Astfel, Baubo a întrerupt postul marii zeiţe, care a acceptat să mănânce nişte *kykeon* – un amestec de apă, busuio-cul-cerbilor şi făină, pe care! l-a pregătit Metanira.

Baubo reprezintă faţa pubiană imobilizaţii în acel *terribilis rictus* (râsul înfricoşător al procreaţiei. invizibil pentru bărbaţi). Această suflecare a *peplos uiui* în greacă este numită *anasurma*. *Anasurmei* lui Priap, al cărui sex în stare de erecţie îi ridică tunica încărcată de fructe, îi corespunde *anasurma* lui Baubo, care restituie prin gestul ei fructele sale pământului (redă chipul său pământului, a cărui zeiţă este Demeter).

Un copil descoperă sexul feminin, înconjurat de păr, de unde el a ieşit. Etalarea *vulvei* îl aruncă pe cel care priveşte în starea de pietrificare a erecţiei. Acesta este mitul Gorgonei, al Meduzei, al lui Baubo. Meduzantul corespunde Fascinantului.

Mitul lui Baubo înseamnă suflecarea rochiei. Sexul femeii arătat unei femei provoacă râsul. Este un *ludibrium*. A spune că soarele răsare, că florile şi cerealele cresc din nou, că arborii se încarcă de fructe, înseamnă să spui că penisul a redevenit falus. Înseamnă să spui: Fascinusul este aici.

Privirii frontale, nimicitoare, îi corespunde privirea laterală, piezişă, a femeilor romane. Privirea laterală, speriată, sfioasă a femei-or reînvie şiretlicul lui Perseu şi corespunde, de fapt, interdicţiei de a privi înapoi (Orfeu), ca şi interdicţiei de a privi în faţă (Meduza).

Toţi privitorii zeiţelor sunt oameni ai nopţii (sau orbi, sau morţi, sau animale).

Dacă privirea asupra sexului stă la originea răpirii în noaptea dorinţei, a visului ori a morţii, trebuie să-ţi asiguri privirea cu o deviere care să o smulgă întâlnirii faţă în faţă „meduzate" şi mortale cu ceea ce nu are nume. Este nevoie de o „reflexie" într-un scut, într-o oglindă, într-o pictură, în apa râului lui Narcis. Cred că aceasta este taina dublă a privirii laterale (oblică, deoarece este picturală) a femeilor romane.

Caravaggio afirma la începutul secolului al XVII-lea: „Orice tablou este un cap de Meduză. Groaza poate fi învinsă prin imaginea groazei. Orice pictor este un Perseu". Şi Caravaggio a pictat Meduza.

De fascinaţie se poate vorbi atunci când cel care priveşte nu-şi mai poate desprinde privirea. În privirea frontală, faţă în faţă, în lumea umană, la fel ca şi în lumea animală, moartea împietreşte.

Masca Gorgonei este masca fascinaţiei înseşi; aceea care împietreşte prada în faţa răpitorului şi care îl duce pe războinic la moarte. Masca (*phersu*, *persona*) care preface într-o piatră (într-un

mormânt) un om viu. Masca cu rânjet, care scoate strigătul de agonie în bacanalele lui Hades. Când Euripide descrie dansul frenetic al bacantelor lui Hades, el menţionează că este vorba de dansul unor lupi sau câini sălbatici, pe care Lyssa îi punea să danseze după o melodie de flaut numită Spaima (*Phobos*). Euripide adaugă: „Este Gorgona, fiica nopţii, cu privirea care împietreşte şi cu viperele ei cu o sută de capete" (*Herakles*, 884).

La Homer, Gorgona figurează atât pe egida Atenei, cât şi pe scutul lui Agamemnon. Homer compune faţa care îngrozeşte inamicul, semănând moartea. Homer spune că faţa Groazei este însoţită de Spaimă, de Derută şi de „Hăituiala, care îngheaţă inima”, în *Iliada*, capul Gorgonei reprezintă figura furiei (*menos*) războinice, forţa eficientă a morţii şi a strigătului triplu de moarte cu prilejul asaltului. La Sparta, Licurg a impus tinerilor care terminau efebia să poarte părul lung ca să pară mai mari şi „mai teribili” (*gorgoterous*). Tinerii luptători lacedemonieni îşi ungeau cu ulei pletele pe care le lăsau să crească, după care le despărţeau în două, ca să devină „mai înfricoşători” (*phoboterous*).

În *Odiseea*, cântul al XI-lea, când Ulise coboară în Infern, mulţimea morţilor se înghesuie şi urlă asurzitor. Ulise mărturiseşte: „Îngălbenii de teamă ca nu cumva mărita Persefona din iad spre mine să trimită capul Gorgonei, iazma cea îngrozitoare”. Numaidecât, Ulise îşi abate privirea şi face calea întoarsă.

Mărturisirea lui Ulise din *Odiseea* dezvăluie, probabil, taina acestei măşti. Există două măşti. Masca morţii şi masca lui Pherseu. În etruscă, Phersu desemnează pe cel care poartă masca morţii. Etruscul Phersu va fi la greci Perseu. Numele de Phersu este notat lângă o mască din mormântul zis al augurilor, în Tarquinii, care datează din anul 530 î.Hr., şi acest nume este scris exact lângă o *kune e* (coiful din piele de lup pe care îl poartă Perseu). Atunci, etrusca Phersipnai va fi Persefona de la greci. La Apuleius, când Psyche coboară în Infern, numaidecât nişte balauri fioroşi, „cu ochii necontenit deschişi, veşnic veghetori”, îşi întorc privirea spre ea: Psyche devine o piatră (*mutata în lapidem*). Sunt ochii veşnic deschişi ai cadavrelor. Masca morţii este capul cadavrului care apare în agonie pe faţa celui viu. Aceasta

este rădăcina comună a ueochiului, a ochiului de mort, a ochiul unic al arcaşului care i.nteşte. Războinicul întinde arcul, închide pe jumătate celălalt ochi, v triveşte şi fixează privirea care ucide. Acestui ochi unic îi corespunde fie privirea apotropaică a ochiului unic al vulvei, fie ochiul ciclopic al falusului (fie scutul-vulvă, fie lancea itifalică).

În templul din Lycosoura, în Arcadia, în sanctuar, pe partea dreaptă, se afla fixată în perete o oglindă. Credinciosul nu vedea din sine decât o imagine cadaverică, întunecată, tulbure (*amudros*). În greacă, *amudros* denumeşte fantomele. În oglindă, credincioşii îşi vedeau moartea în propria imagine. Oglinda din Lycosoura oferă celui viu copia morţii lui. Privirea Meduzei aduce moartea celui fascinat. Se spunea, de asemenea, că oglinda templului din Lycosoura nu reflecta clar decât chipurile zeilor.

În greceşte, Lycosoura înseamnă sanctuarul lupilor. Pentru antici, oglinda nu redă niciodată întocmai pe cel ce se reflectă în ea şi obscuritatea apei lor (oglinzile, ca şi scuturile, erau făcute din bronz) reîntoarce o altă lume decât cea prezentă. Oglinzile sunt nişte stranii ochi unici. Bărbatul şi femeia privindu-se în ochi, ori privindu-şi ochii unici ai sexului lor, sunt nişte oglinzi. La fel şi dragostea, când procreează, zămislind copii, ea zămisleşte „reflexe ale părinţilor”, care populează lumea şi care le vor supravieţui şi se vor reproduce ei înşişi ca reflexe. În acest sens împreunarea sexuală este considerată cea dintâi oglindă, zămislitoare de reflexe.

Psyche priveşte frumuseţea de nesuportat a bărbatului pe care îl îmbrăţişează pe întuneric în fiecare noapte. Căci de nesuportat pentru ochii femeilor este fascinusul. Precum de nesuportat pentru putinţa bărbaţilor este erecţia fascinantă. De îndată erosul şi psyche se despart. Numaidecât Eros, devenit pasăre, zboară pe

fereastră şi se aşază pe ramura unui chiparos.

Prezenţa reală este invizibilă, dar nu şi privirii unice şi ciclopice a fascinusului în stare de erecţie. Un vers brutal din Marţial ne-o aminteşte: „Membrul meu e surd (*mentula surda*), dar aşa chior (*lusca*) cum este, el vede (*illa videt*)”. Realitatea este „insultată” de către dorinţă. Ochiul unic al graielor, al Ciclopului, al Fascinusului reprezintă realul care pătrunde în ceea ce realitatea nu vrea. Marţial zice că fascinusul surd (*surdus*) vede. Mai mult decât surd, „non lingvistic”, „necultivat” (*illitteratus*), adaugă epicurianul Horaţiu în foarte strania, foarte viguroasa şi foarte antistoica Epodă a VIII-a.

70

Sexul şi spaima

Ochiul unic al fascinusului nu citeşte limbajul uman: „De lungul veac mucegăită, mai întrebi de ce-mi slăbesc puterile? Ţi-s negri dinţii, fruntea ţi-e brăzdat-adânc de bătrâneţile adânci şi în şezutul tău sfrijit (*aridas nates*) un hău căscat (*podex*), spurcat ca la o vacă (*crudae bovis*), ai; m-aţâţi cu pieptul şi cu ţâţe veştede ca ugerul de iapă, zău! Cu burta-n cute, cu un şold pipernicit pe pulpele-ţi umflate pus. Hai, bun rămas, te ducă până-n cimitir portrete de triumfători şi nicio soaţă să nu umble cu mai mari podoabe de mărgăritar. Ce? Dacă printre perne de mătase (*sericos pulvillos*) zac opusculele stoice (*libelli Stoici*), analfabeta coardă se va dezgheţa? Puterea-mi n-o mai lâncezi? De vrei s-o scoţi din vintrea îndărătnică, cu gura trebuie să ajuţi!”

CAPITOLUL V

EROTISMUL ROMAN

Arheologii au arătat care sunt cele două condiţionări ale decorului vestimentar la bărbat şi la femeie. Acestea sunt războiul şi erosul. În latină: Marte şi Venus. Marte înseamnă înfruntarea morţii. Venus – privirea insistentă ce

stârneşte furia (Marte) coitului pentru a o struni şi pentru a-i tempera (pacifica) violenţa mortală. La sfârşitul invocaţiei către Venus, Lucreţiu îl evocă pe zeul Marte: „Zeul războiului, Marte ce mână luptele însângerate, el însuşi adesea la sânu-ţi cade, lăsându-se-nfrânt (*devictus*) de-a dragostei veşnică rană *ţaeterno volnere amoris*), şi, răsturnându-şi pe spate frumosul său gât, te admiră, ochii ţintiţi pe-a ta faţă iubirea o sorb cu nesaţiu, iar răsuflarea-i, zeiţă, de buzele tale şi-anină. Celui întins la genunchiu-ţi, strângându-l în braţele sfinte, gura-ţi şoptească-i dulci vorbe şi ceară-i, slăvito, a păcii linişte pentru romani…”

Această pace nu se realizează fără violenţă. Este o pacificare fecundă, o pace care izbucneşte. Este restaurarea *spermei*, a seminţelor din *lanx satura* muncilor agricole, a ceremoniilor care le însoţesc. Hercule culcat la picioarele Omfalei, Enea retrăgându-se cu Didona în grota tunisiană, Marte în braţele lui Venus – toate aceste scene simbolizează mai întâi refacerea forţei, a bărbăţiei, a energiei, a seminţei ce izbucneşte (*virtus*, *vigor*, *victoria*).

Plăcerea, zeiţa Voluptas, fiica lui Eros şi a lui Psyche, acordă privirii acel „fior de lumină” care pătrunde în privirea morţii, ca şi în cea a nebuniei (*furor*). Apuleius scrie despre privirea lui Venus: „Ochii ei, pe jumătate închişi, când sunt înecaţi de o dulce bucurie, când sunt plini de foc, ameninţători, şi uneori ea dansa numai din ochi (*saltare solis oadis*)”. O femeie îndrăgostită se adresează iubitului (Ovidiu, *Metamorfoze*, X, 3): „Ochii tăi (*tui oculi*), zice ea, trecând prin ochii mei (*per meos oculos*), pătrunsu-mi-au în inimă

adânc. Ei au aprins văpaia ce mă arde. Ai milă!”

Naturaliştii atribuie dansurile animalelor proprii împerecherii unor stări şi atitudini de spaimă. Comportamentul pescăruşului în picioare, ameninţător, are la origine frica din care el face o ceremonie bine definită. Spaima de primejdie, care detaşează aparenţele unor episoade de ostilitate, exagerându-le până la limita emfazei, este ecoul luptei sexuale. Comportamentul agresiv şi comportamentul drăgăstos nu sunt niciodată disociate. Seducţia reprezintă comportamentul în circumstanţe de spaimă ritualizat cu emfază.

Există două căi la dispoziţia dorinţei bărbaţilor legată de prădarea corpului feminin: fie răpirea prin violenţă (*praedatio*), fie fascinaţia (*fascinaţio*) intimidantă, hipnotică. Intimidarea animală constituie deja o estetică preumană. Roma şi-a închinat destinul, arhitectura, pictura, arenele şi biruinţele sale intimidării hipnotice.

Sandor Ferenczi, în mirabilul său eseu intitulat *Thalassa*, prezintă pasiunea erotică sub forma unei lupte în care trebuie să se decidă cine dintre cei doi adversari, obsedaţi amândoi de nostalgia uterului matern pierdut, ajunge să forţeze intrarea în corpul celuilalt pentru a regăsi vechiul *domus*.

Tehnica hipnozei nu va fi decât efectul acestei căutări animale de o violenţă fascinantă, a cărei spaimă va duce la supunerea (*obse-quiurn*) a victimei, ori, cel puţin, o va arunca din nou în comportamente copilăreşti, cataleptice, pasive, înrobitoare. Nu se ştie niciodată destul de precis care este fondul sadic al tandreţei. Unul dintre parteneri este readus într-o situaţie intrauterină unde pătrunde prin efracţie partenerul activ. Dar, ca să se bucure, cel care se bucură este silit el însuşi să regăsească pasivitatea.

Romanii asociau privirea specifică pasivităţii (licărirea şovăielnică a acelei *furor*, care este voluptatea) cu ochii muribunzilor, cu privirile morţilor. Întreaga operă

a lui Ovidiu multiplică descrierea acestor ochi tremurători: „Crede-mă, legii Venerei supuşi fără grabă prea mare, noi nezoriţi să-mplinim ale zeiţei porunci. Prinde-o de mijloc: femeia se va bucura strânsă-n braţe; nu te sfii nicidecum, nu-ţi stă-n cale nimic. îi vei vedea-n ochi sclipind (*oculos micantes*) o tremurătoare lucire (*tremulo fulgore*), cum într-un limpede lac raze de soare se frâng (*ut sol a lichida refulget aqua*). Şi ca un murmur plăcut (*amabile murmur*) de izvoare pe prunduri de munte, veţi îngâna amândoi vorbe de dragoste dulci…" (*Arta iubirii*, II). Este neîndoielnic că, din aceleaşi raţiuni, Ovidiu este singurul scriitor din Roma care preferă femeilor de vârstă fragedă femeile mai vârstnice, care au abandonat spaima în favoarea plăcerii: „Dar socoteşte că-s mai pricepute femeile-n vârstă; Timpul, el însuşi e cel care ne-nvaţă pe toţi. Prin îngrijiri ele ştiu ale anilor urme să şteargă şi prin mijloacele lor vârsta uşor şi-o ascund. Legii Venerei vor fi după voile tale supuse; nici în picturi (*nulla tabella*) n-ai să vezi cum o ştiu ele-mplini. Dragostea nu e silită la ele şi iau cu bărbatul parte, o dată-amândoi, la ai iubirii fiori. Nu-mi place-mbrăţişarea ce n-are decât un răsunet; iată de ce nu pot fi pentru iubiri nefireşti. Nicicând se face în silă, că-aşa se cuvine făcut, şi ea gândeşte atunci cum a tors lâna pe fus. Dragostea ce ţi se dă că aşa-i datoria (*officium*) nu-mi place, şi pe iubit-o scutesc de un asemenea dar. Sunt mulţumit bucuria sa (*sua gaudia*) mărturisindu-mi şi să-mi suspine la piept vorbele-i fără de şir. împătimată s-o văd cum se pierde-nchizând ochişorii şi să îmi ceară încet: «Nu mai m-atinge, te rog!». Nu tinereţii dintâi a dat firea asemenea haruri; la treize ş-cinci ani împliniţi se dobândesc de-obicei. Mustul (*nova musta*) grăbiţii să-l bea: mie toarnă-mi din amfora plină vinul păstrat de strămoşi…"

Cuvântul aversiune (*aversie*), la Roma, are sensul

simplu de a-şi întoarce privirile. Nu ştiu dacă imaginea femeii tocmai pe cale de a se întoarce, atât de frecventă în ceea ce a rămas din pictura romană, ţine de cochetărie (de împreunarea sexuală amânată) sau de distrugere (Orfeu care se întoarce, prăpădind-o pe Euridice). Apuleius amestecă privirea piezişă a cochetei care se opreşte, se întoarce de mai multe ori pentru a privi în urmă (*saepe retrorsa respiciens*), privirea dintr-o parte, ceafa curbată, clipitul din ochi (*cervicem întorşit*, *conversa limis et morsicantibus oculis*) şi privirea deprimată în direcţia morţii, ochii coborâţi spre pământ (*în terram*), spre infern (*ad ipsos infernos deiecto*), aruncând totuşi o privire piezişă (*obliquato*). Faptul că o achiziţie cere eforturi şi sacrificii sporeşte atracţia pe care o exercită. Aceasta este „cochetăria" – un cuvânt care aminteşte el însuşi fondul animal de unde seducţia umană îşi extrage sevele sale esenţiale. E arta de a prelungi dorinţa. Să prelungeşti dorinţa şi să te faci îndelung dorit Imposibilitatea de a obţine, de a lua, constituie esenţa valorii, şi această

74

Sexul şi spaima amânare face ca bucuria să devină preţioasă. Ascunzându-se, corpul îşi sporeşte misterul. Cochetăria este un ţel fără sfârşit. Înseamnă să i refuzi ceea ce măreşte atracţia. Să fii dorit la nesfârşit înseamnă să] fii o valoare pe care nimic nu o consumă. Frescele romane reprezintă frecvent dezgolirea fără niciun scop a sexului invizibil al unei 1 femei adormite. În clipa când femeia se întoarce cu spatele, este 1 posibil ca ea să creadă că se apără, însă acest semn de refuz este de i asemenea un semn animal de pasivitate sexuală, de supunere. Legat de aceste două tipuri de fresce, este întotdeauna vorba de caracterul furtiv al unui dar care nu dă nimic, supus unui ritm continuu de apropiere şi îndepărtare, de prezenţă şi de absenţă. Exact precum în

scena lui Vergiliu, în care Enea o întâlneşte pe Didona în Infern: Didona „rătăcea prin pădure; eroul troian, de îndată ce-i fu alături şi-n umbre putu s-o cunoască, o umbră, astfel cum o vezi ori îţi pare că vezi prin perdeaua de nouri Luna – crai nou răsărit, când încet se ridică pe crugu-i, lacrimi vărsă şi rosti către dânsa cu dragoste dulce: «Nefericită Didona, e deci adevăr ce m-ajunse că tu te-ai stins urmărindu-ţi prin fier deznădejdilor capăt? Moartea-ţi, vai! Eu sunt pricina-i? Dar jur pe-ale cerului stele, pe zeităţi din înalt, pe ce-i sfânt în adânc de pământuri, fără de voia-mi, regină, plecai din a tale tărâmuri. Numai voinţe de zei, ce mă-mping pribegirii prin umbre, prin umezeală de locuri grozave, prin noapte afundă, ele cu sila mânatu-m-au; n-am putut crede că însumi aş fi adus prin plecarea-mi durere, durere atâta. Pasu-ţi opreşte, rămâi să te prind cu privirea mea toată. Fugi? Vai, e clipa din urmă când pot să-ţi vorbesc, după soartă». Astfel Enea-ncerca să-mblânzească pe cea supărată şi dintr-o parte cătând, şi vărsa nesfârşitele-i lacrimi. Însă Didona, întoarsă şi ochii în jos aţintindu-i, nu e mişcată la chip de-nceputele blânde cuvinte” (Vergiliu, *Eneida*, VI, 451 – 470).

Fie privirea Didonei moarte care îşi întoarce faţa *ţaversa*) şi care tace.

Fie privirea lui Parrhasios care ucide în timp ce modelul său ţipă.

Vălul, armura care acoperea pieptul şi încălţările sunt cele trei atribute ale erotismului roman. *Aletheia* exprimă, de asemenea, îndepărtarea unui văl. Adevărul (*a-letheia*) este neuitarea. Poetul

oral, graţie Muzelor, fiicele Memoriei, salvează de la uitare (*lethe*) miturile pe care el le rosteşte. Adevărul ridică vălul care acoperă trecutul. El redă tinereţea

morţilor de sub pământ. *Aletheia* este legată de goliciune. Goliciunea princeps nu este niciodată sexuală, ea ţine de naştere. Dezvelire, în greacă, se spune *anasurma*, în latină – *obiectio*. A-şi *obiecta* sânii însemna dezlegarea şi etalarea sânilor interzişi ai patricienei. *Obiectus pectorum* este corespondentul lui *ekbole mastân* (dezvelirea mamelelor). Cel dintâi „dezvelit" (cel dintâi „obiect") este sânul. Femeile goale orânduite în şiruri în bătălii constituiau miza luptei: este prada lui Marte (trofeul învingătorilor). Acel *obiectus* în decursul luptei, suflecarea tunicii deasupra vulvei, *anasurma peplosului*, reînsufleţesc şi dau vigoare fiilor şi soţilor care luptă în faţa acelora care le sunt mame şi soţii. Tacit relatează că soţiile vechilor germani, în cursul luptei, îşi dezgoleau sânii (*obiectu pectorum*) pentru a-i face pe soţii ori pe fiii lor să se teamă de captivitatea iminentă în caz că victoria nu era de partea lor. Plurah povesteşte că femeile din Licia l-au respins pe Belerofon, ridicându-şi *peplosul* Trogus Pompeius povesteşte în cartea întâi din *Istoria universală* că în timpul războiului mezilor lui Ăştiage împotriva perşilor lui Cirus, când perşii se retrăgeau pas cu pas, mamele şi soţiile lor au venit în fuga mare la ei, şi-au ridicat fustele (*sublata veste*) şi, expunându-şi spre ei organul obscen, i-au întrebat cu sarcasm dacă nu doreau să se refugieze în uterul mamelor sau al soţiilor (*în uter os matrum vei uxorum vellent refugere*). Atunci, parcă siliţi de vederea acestei goliciuni, perşii şi-au reconstituit rândurile şi i-au luat la goană pe luptătorii lui Ăştiage.

Pe acest fond de *anasurma*, descălţarea piciorului, descoperirea sexului, dezgolirea sânilor formează în cea mai mare parte a frescelor romane un gest unic şi ferm. Într-o zi, Lucius Vitellius i-a cerut Mesalinei, ca o favoare, permisiunea să o descalţe. După ce i-a dat jos botina dreaptă, el a ţinut-o o vreme între toga sa şi tunică. Apoi a

dus-o la nas, a pus-o pe buze şi a sărutat-o. Apuleius ne istoriseşte în stilul său povestea Cenuşăresei, folosind o pereche de sandale. A se vedea sandala dezlegată în faţa jilţului Arianei în Vila Misterelor. La Roma, o femeie este rareori înfăţişată goală pe de-a-ntregul.

Scena erotică cea mai obsedantă din fresce este dezvelirea.

Scena care alcătuieşte centrul misterelor reprezintă dezvelirea falusului *ţanasurma fascinus-ului*). Ridicarea vălului înseamnă separarea a ceea ce separă. Este efracţia silenţioasă.

Plutarh zice că Aletheia este un haos de lumină. Strălucirea proprie îi estompează forma şi îi face faţa imperceptibilă. Dar – adaugă Plutarh în mod ciudat – asta nu vrea să însemne că Aletheia este acoperită cu un văl: ea este goală. Noi suntem acoperiţi cu văluri. Doar morţii văd ceea ce nu este ascuns.

Plutarh relatează că hetaira Lais, după ce i s-a dăruit lui Aristip, şi-a înfăşurat din nou sânii. Apoi i-a declarat lui Aristip că nu-l iubeşte. El i-a răspuns că nu s-a gândit vreodată că vinul şi peştele ar fi îndrăgostiţi de el, şi cu toate acestea bea vinul şi mănâncă peştele cu cea mai mare plăcere.

În sfârşit patul, umbra şi liniştea

La Roma, candela nu poate să fie aprinsă. Se cuvine să dăm întunericului partea lui de dorinţă. Fascinaţia pe care o inspiră celălalt sex stă la originea unei hipnoze. Noaptea o înfrânează, pentru că întunericul o lipseşte de putere. La elegiaci, iubitul imploră să primească o lampă aprinsă şi amestecă solicitarea luminii cu dezgolirea

sânilor: „Lui Venus nu-i place să iubeşti orbeşte (*în caeco*). În dragoste doar ochii-s călăuză (*oculi sunt în amore duces*). O, bucurie a unei nopţi senine. Şi tu pătuţ (*lectule*) de-a mea plăcere fericit! Câte cuvinte rostite la clarul lămpii! Şi când lumina e dusă, în noapte, ce bătălii de-amor! O noapte, numai una, pe orice om e-n stare zeu să-l facă (*Nocte una quivis vei deus esse potest*). Ea se-arunca în luptă când cu sânii goi, când cu tunica-i ardoarea-mi stăvilea. De te-ndârjeşti să nu-ţi dai jos veşmântul, cu mâna mea ţi-l rup. Căci n-ai sâni care-atârnă (*înclinataie mammae*), şi jocul dragostei să-ţi interzică. Pudoarea asta las-o celor ce au născut. Şi, cât ne-ngăduie ursita, ochii săi ni-i umplem de iubire. Priveşte, se-aşterne lunga noapte, şi zorile de zi n-or să-i urmeze” (Properţiu, *Elegii*, II, 15). Elegiile lui Properţiu descriu caracterul funebru al acestor capete de femeie aproape hipnagogice, al acestor capete de sfincşi, al acestor priviri pe unda cărora vizualul este ispitit de scena originară: visul, pasiunea, moartea: „O, violenţa ta de-aseară, de-a sfeşnicului faclă luminată, ce dulce-a fost! Ce dulci blestemele ţâşnind din gura ta nebună! Furioasă(*furibunda*), de vin ameţită, răstorni masa. Apoi, cu mâini bezmetice, arunci în mine cupele umplute. Nu te opri, sari şi înfige-ţi mâinile în părul meu, şi smulge-l, lasă pe faţa mea urma frumoaselor tale unghii. Fă-te că-mi arzi ochii cu sfeşnicul. Smulge-mi veşmintele şi pieptu-mi dezgoleşte. Toate acestea sunt pentru mine semne de mare pasiune: nicicând femeia de furie nu-i prinsă, fără a fi robită de aprigă iubire. Când pe femeie furia (*rabida*) o apucă şi, cu nemiluita, ea proferă injurii, când la picioarele măreţei Venus se aruncă şi când se avântă pe străzi ca o menadă (*maenas*) în delir, când chipul ei păleşte pradă unor visuri smintite (*dementia somnia*), când este tulburată văzând tabloul (*tabula picta*) al unei tinere fete, în toate-acestea eu, precum un autentic

haruspiciu, văd semnele sigure ale dragostei" (*Elegii*, III, 8).

Patul (*cubile*, *lectus*, *grabatus*, *grabatulus*) este frecvent reprezentat în frescele erotice, indiferent dacă este lucrat cu măiestrie, ornamentat sau este dintre cele mai modeste. Juvenal observă că Mesalina prefera o cuvertură (*teges*) patului imperial (*pulvinar*). Dacă jilţul este însemnul matroanei, patul este însemnul dragostei. El aparţine lumii tăcerii sau cel puţin a absenţei mărturisirii, ostilităţii faţă de limbajul social. O pagină din Ovidiu (*Amoruri*, III, 14) ni-l descrie: „Este un loc undeva pentru dragoste nestăvilită. Acesta e patul, locaşul de plăceri fără număr (*omnibus deliciis*). Lepezi ruşinea (*pudor*) atunci când ai trecut acel prag. Dar când de-acolo-ai ieşit, tu pe dată să ştergi orice urmă şi patul tău numai păcatul să-ţi fi cunoscut Fără sfială să scoţi de pe tine acolo tunica şi de-a iubitului tău coapsele (*femori*) tale s-atingi. Pe purpuriile-ţi buze să simţi sărutarea fierbinte şi să scorniţi fel şi chip de jocuri de dragoste noi. Ale plăcerii (*lascivia*) jocuri patul să-l facă să trosnească. Ochii, la urmă, sfioşi îţi ridici cu tunica odată şi ca şi când tu nimic n-ai făcut ruşinos minte-i pe toţi…"

Două divinităţi principale asigură protecţia patului. În frescele pictate, Cupidon şi Somnus se deosebesc precum ziua şi noaptea, aripile lui Cupidon fiind albe, iar cele ale lui Somnus – negre. Tibul scrie (*Elegii*, II, 1): „Noaptea înhamă de-acum telegarii, dansaţi, căci şi stele-n dans unduios, aurii vin dup-al mamei lor car. Vine şi somnul tăcut, înfăşat în aripile-i sumbre şi cu nesigurul pas vise profunde sosesc".

La ora siestei, divinitatea amiezii vine să-l încalece pe cel adormit Postura de *equus eroticus*, reprezentată adesea în frescele romane, este scena visului. Departe de a trimite la masochismul sau pasivitatea (*impudicitia*) bărbatului, aşa cum este interpretată şi favorizată această postură de către femeile din societăţile noastre moderne, *equus* este plăcerea masculină statutară. Patricienii se tolăneau ca să mănânce. Matroanele rămânea la o parte într-un jilţ conform *statusului* lor. *Equus eroticus* trimit la zeităţile greceşti ale amiezii, divinităţi înaripate care, la ora siestei, se aplecau deasupra sexului în stare de erecţie al celor adormiţi şi le furau sămânţa. În cuvântul francez „coşmar" dăinuie încă amintirea iepei care se aşază pe pieptul bărbatului sau îl calcă în picioare (*calcare*) în timp ce doarme. *Mare* este o *lamia*, monstru care devoră copiii. Este vampirul nocturn care se regăseşte în englezescul *nightmare*. Lot doarme în peşteră şi fiicele lui se culcă cu tatăl lor excitat, zămislindu-i pe Ammon şi Moab. Booz doarme şi culegătoarea de spice se apropie de sexul lui în stare de erecţie. Este concepţia masculină prin surprindere. Este acea „iapă aşezată" (*equus eroticus*). Sau *dominus* rămâne întins, pentru că doarme, şi femeia se foloseşte de dorinţa stârnită de visul lui. Sau el rămâne întins pe *lectus genialis* pentru că este stăpânul şi el nu trebuie să facă efort. *Domina* vine să se aşeze pe el precum pe efigia din piatră a falusului în ritualul lui Mutun, precum în jilţul ei statutar. Sau, în fine, slujitoarea se aşază peste bărbat nicidecum pentru a-l „domina" pe *dominus*, ci supusă, pentru a-i oferi *vuluptas* fără să-l deranjeze.

Vălul este ridicat pentru a vedea Pentru bărbaţi, femininul reprezintă sexul tăiat, care o defineşte pe zeiţa dragostei. Este naşterea lui Venus. Ceea ce ei nu pot vedea. Ceea ce este pândit, dar nu este văzut. Ei văd şi nu văd. Ei văd, dar vor să-şi păstreze ochii.

Bărbatul are drept noapte trecutul său şi orice visător are drept casă învelişul trecutului. Trecutul cel mai îndepărtat nu este uterul, ci vaginul. Aceasta este fascinaţia *fascinus*-ului, lăcaşul fascinant, cea dintâi *domus*, învelişul arhaic (*vagina*). Este interesant că plămădirea fătului presupune vaginul care este mai întâi lăcaşul unei *mentula*. De aici interdicţia incestului: penisul nu poate reveni în coit acolo pe unde a trecut în momentul zămislirii sale.

Coitul este anterior fetusului.

Există un *ab origine* mai vechi decât *ab ovo*.

Privirea bărbatului străpunge femeile. Această privire care străpunge, care poartă în ea însăşi posibilitatea de a străpunge, poate străpunge pe cel care priveşte. Orice privitor se teme pentru sexul său, se teme ca sexul său să nu devină o gaură. La antici, castrarea celui care vede, departe de a se efectua asupra penisului devenit *fascinus* prin erecţie, se operează asupra ochilor. Castratul, prin condensare, este orbul. Homer, Tiresias, Oedip. Cel care a fost fascinat, cel care a văzut de-a dreptul îşi pierde ochii.

Este puţin spus că noi dorim să vedem. A dori şi a vedea sunt identice. Acesta este visul. Invenţia biologică şi zoologică a visului zice: dorinţa vede. Există la mamifere o dorinţă-de-a vedea, care tânjeşte după toate. Funcţia halucinatorie a visului a derivat de aici. Această dorinţă nu poate fi distrusă şi nici satisfăcută. Ea prelungeşte o forţă de ostentaţie, de prezentare, de ofrandă vizuală pe care natura a pus-o în tiparul florilor, munţilor, culorilor, creşterilor, al răsfrângerilor şi al viselor. Viaţa le-a zămislit pe toate acestea printr-o înmulţire şi o alcătuire a simetriei, spontane şi aproape necesare, precum braţele, precum picioarele, precum ochii înşişi, care se oferă privirii şi o fascinează pe cât şi ei cuprind cu vederea

„Când îţi cobori, modestă, ochii spre pieptul tău, învaţă să-i ridici. Ridică-i doar atât, cât pot ceva să vadă!” recomandă femeii cea de a doua dintre *Bucolicele* lui Vergiliu.

Dezgolirile corpului femeii şi al bărbatului nu sunt simetrice. Pe corpul femeii, sexul, pentru bărbat, nu se vede bine, nu se vede destul, se vede ca şi cum ar fi castrat, se vede ca o întrebare îngrijorătoare ce-i e pusă bărbatului. În cazul dezgolirii bărbatului, tocmai sexul este acela care, pentru femeie, se vede prea mult, într-o etalare excesivă, erectă, atât de ostentativă, încât determină privirea feminină să se întoarcă, să rămână periferică, să prefere o poziţie laterală.

În mitul lui Psyche, Apuleius nu vrea să dezvăluie natura zeului Eros, care nu trebuie văzut cu niciun preţ. Este un monstru? Un copil? El este mutantul monstruos, mutantul care străbate lanţul fiinţei de la animal la naşterea copiilor. Este zeul roman Mutun devenit Priap, senil şi pleşuv sau, şi mai şi, pueril şi *amorphos*. Ideal şi imund.

80

Sexul şi spaima

Erotismul roman

81

„Nu încerca să cunoşti faţa soţului tău (*de forma măriţi*)”, îi zice Eros tinerei sale soţii. „Dacă ai s-o vezi o dată, n-o vei mai vedea (*Non videbis* şi *videris*!)” Psyche acceptă cu supunere (*obsequium*). În fiecare noapte îşi aşteaptă „soţul fără nume (*măritus ignobilis*)”.

Pavet (îi este frică). „De ceea ce nu ştie se teme ea” mai mult decât orice nenorocire. *Timet quo ignorat*: această maximă a lui Apuleius din Madaura putea să fie scrisă pe pavimentul Camerei

Misterelor.

În liniştea nopţii, Psyche ridică lampa cu ulei în timp ce soţul ei doarme în pat. Numaidecât, ea rămâne consternată (*consternata*) şi mută. Acest monstru este atât de frumos! însă, numaidecât, Amor, devenit pasăre, fuge în zbor.

Una dintre slujitoarele lui Venus, numită Obişnuinţa (*Consuetudino*), se apropie de Psyche strigând: „Ai înţeles, în sfârşit, că ai o stăpână (*dominam*) *T* Apoi îi înfige mâna în păr şi o târăşte la picioarele lui Venus (al cărui fiu fusese rănit de picătura de ulei ce căzuse din lampa pe care Psyche, curioasă, o ridicase deasupra corpului acestuia).

Aşa cum ne arată un fragment de perete dintr-o cameră de la Vila Misterelor (care nu are nimic de-a face cu marele roman al lui Apuleius, scris cu patru secole mai târziu), două slujitoare, numite Grija (*Sollicitudo*) şi întristarea (*Tristiţia*), o bat cu vergile pe Psyche care era însărcinată. Venus se ridică, sfâşie cu mâinile ei veşmintele lui Psyche şi o lasă goală în faţa unei grămezi de grăunţe de grâu, orz, mei, mac, năut, linte şi bob.

În sfârşit, are loc căsătoria lui Eros cu Psyche: Liber (Bacchus) toarnă vinul. Apollo îşi ia *cithara* şi începe să cânte. Venus dansează în timp ce un satir „suflă" într-un tlaut dublu (*inflaret tibias*) şi un mic Pan (*Paniscus*) cântă din naiul său de trestii legate (*fistula*).

Fiica născută din îmbrăţişarea nocturnă a lui Psyche şi Cupidon primeşte numele de Voluptas.

Vorbind, numaidecât cade vălul peste fascinaţie. Povestea modernă a „regelui despuiat", rezumă această regulă. Copilul, *infans*, care încă nu are acces la limbaj, nu a parvenit încă nici la văl: el mai vede goliciunea originară. Fără a comite nici cea mai mică ipocrizie, adulţii, altfel spus curtezanii limbajului, văd întotdeauna un *fascinus* deja voalat de limbajul care îi aşază în rândul bărbaţilor, întrucât cel care, începând să vorbească, dobândeşte

deodată două corpuri care devin limbaj: un corp sublim aşezat „ortografic” peste un corp obscen. O statuie divină şi un falus diform nu pot fi deosebite. Un mort şi un viu. Un tată şi un iubit o fantomă ideală şi un corp animalic. Un mort şi un muribund. Un *pothos* şi un *eros*. Două corpuri care se topesc unul după altul sunt invizibile; ele se răsucesc unul peste celălalt, pătrund unul în celălalt, se cufundă în abisul voluptăţii. De nedesluşit rămâne aceasta pentru ochii închişi ai celor care se afundă în ea ca într-o noapte mai întunecată ca noaptea. Intensitatea a ceea ce constituie pentru om măsura bucuriei nu poate fi în niciun fel cuprinsă de ochiul omenesc. Reprezentarea ei nu ne-o transmite. Ea o neagă, diferenţiind-o. Ea o ocoleşte. Iată de ce, la rândul lui, ochiul o evită. Avem dreptate să detestăm gravurileerotice. Nu pentru că aceste reprezentări ar fi şocante. Ci pentru că ele sunt false. Pentru că scena niciodată prezentă, scena pentru totdeauna „în prezentabilă” nu va putea niciodată să fie „reprezentată” pentru omul care este fructul său.

Petroniu şi Ausoniu

83

CAPITOLUL VI

PETRONIU ŞI AUSONIU

Dezmierdările umane sunt confruntate neîncetat cu neaşteptate limite libidinale sau temporale pe care dorinţa ce le animă, dar care la fel de repede slăbeşte, nu le înţelege niciodată. Nici conştiinţa iubiţilor nu le înţelege întotdeauna. Insuficienţa noastră erotică, satisfacerile noastre incomplete sau desincronizate în toiul jubilaţiei ne descumpănesc.

Plăcerea ne smulge dorinţa

Suntem sortiţi fantasmelor, precum rechinii sunt sortiţi mării.

În corpul masculin, elementul sexual se manifestă ca

o deformare absolut insolubilă, poate doar prin violenţa actului. Excesul sexual se manifestă de fiecare dată sub forma unei reveniri inadecvate, anacronice, trăite la modul constrângător, intempestiv sau ruşinos, total involuntară, mereu imperioasă, mereu inexprimabilă pentru că limbajul, departe de a se uni cu libidoul, îl divizează. Libidoul este un cuvânt latin pe care modernii l-au reluat pentru a-l transforma într-un cuvânt sacru intraductibil – într-o accepţie la care niciun roman n-ar fi putut să consimtă – cu intenţia de a sublinia că în energia sexuală există o urmă enigmatică, o reminiscenţă animalică mereu egală cu ea însăşi, pe *care fascinus-ul* nu o expulzează odată cu sămânţa. Istoria nu are nicio influenţă asupra acestei rămăşiţe. Din lipsa unei sincronii imposibile ori a unei plăceri veritabile sexualul se intoxică el însuşi neîncetat, măreşte iremediabil insatisfacţia, partea blestemată, *pars obscena*, foamea avidă de excitaţie la care niciun corp masculin nu este capabil să răspundă.

Satiriconul este opera lui *Caius Petronius Arbiter*. *Satiriconul* este *satura* (un potpuriu de natură erotică sau indecentă), *satura* fiind legată la origine de versurile fescenine şi de *ludibhum*, ce aveau trecere în timpul jocurilor sarcastice care însoţeau procesiunea Fascinusului lui Liber Pater. Oamenii de ştiinţă au găsit până la urmă dovada că autorul *Satiriconului* şi marele consul, pe care Tacit, în anul 67, îl evocă în *Anale*, este una şi aceeaşi persoană. Petroniu s-a născut la Marsilia, când Ovidiu era bătrân, în exil. A fost proconsul şi consul. împăratul îl proteja, dar Tigelin a obţinut condamnarea lui la moarte. Tacit a scris că Petroniu a dictat *satura* sa fiind pe moarte, în timpul unei călătorii în Campania, pentru a se răzbuna pe Nero. În locul unui codicil în cinstea principelui, Petroniu a scris povestea dezmăţurilor (*stupri*) lui Nero şi ale curţii sale „sub numele unor tineri fără pudoare şi al

unor femei pierdute" (*sub nominibus exoleterum feminarumque*). Pe urmă i-a trimis acest sarcasm sub forma unui „plic sigilat". Apoi, în anul 67, şi-a pus capăt zilelor, la lume, foarte lent, în baia sa Editorii din secolul al XVII-lea au numit pe nedrept această veritabilă *satura satiricon*, din care s-au păstrat doar câteva fragmente lungi şi nişte mici crâmpeie. Acţiunea se petrece în Campania, într-un oraş din apropierea Neapolelui – poate Pompei, poate Oplontis, poate Herculanum – apoi la lume (acolo unde Sibila, în flaconul ei, murmură în greceşte: „Vreau să mor „şi unde Petroniu este silit de Tigelin să moară) şi, în sfârşit, la Crotona.

Povestitorul îl are ca iubit pe Giton, un *puer* foarte tânăr.

Ocupat cu ascultarea unor „romane oratorice" (*controversia*), povestitorul nu bagă de seamă că amicul său Ascyltos vrea să i-l fure pe tânărul Giton.

Povestitorul se rătăceşte într-un bordel (*lupanar*).

Într-un han deocheat îl regăseşte pe Ascyltos. Se iau la bătaie, pretinzând fiecare că este stăpânul exclusiv al tânărului adolescent. Ei întrerup un sacrificiu săvârşit în cinstea lui Priap de către o matroană, Quartilla „care îi supune la chinuri, punându-i să jure că nu vor dezvălui misterele surprinse în sanctuarul lui Priap (*în sacello Priapi*). Matroana Quartilla îl sileşte pe Giton să defloreze sub ochii ei, pe un covor pe care poruncise să-l aştearnă slujitoarea ei Psyche, o fetiţă de şapte ani, Pannychis, în timp ce ea îl masturba pe povestitor.

Povestitorul se duce la Trimalchio, care dă un banchet magnific, ce se transformă în parodia unei orgii de *gens* pe cât de barocă, pe atât de greţoasă. Orgia, cu ajutorul vinului, devine melancolică. Unul zice: *Dies nihil est* (Ziua nu este nimic). Altul răspunde: *Dum*

*versas*te, *noxfit* (Până te întorci, gata, s-a şi făcut noapte). Un altul zice: „Suntem mai netrebnici decât muştele (*muscae*)”. Un al patrulea, în sfârşit, suspină: „Noi nu suntem decât o bulă de aer (*bullae*)”. Femeile sunt numite păsări de pradă sau oale de noapte. Dragostea care durează este considerată un şanpriy (*cancer*). În vremea asta, cele mai ispititoare feluri de mâncare cu metamorfoze şi efecte dramatice care fuseseră concepute în lumea romană sunt prezentate în cursul acestui banchet „imperial”.

Ascyltos profită de somnul povestitorului pentru a-l sodomiza pe Giton şi îl convinge să plece cu el.

Povestitorul pleacă în căutarea lui Giton, întâlneşte un poet bătrân într-o galerie de tablouri (*pinacotheca*), arătându-şi în faţa acestuia uimirea produsă de anumite tablouri al căror sens îi scăpa (*argumenta mihi obscura*).

Bătrânul poet îi serveşte ca replică eternele discursuri pe care toate epocile şi toţi jurnaliştii, toţi bătrânii sunt încântaţi să le ţină: „Nu mai există artişti. Banul a nimicit arta (*Pecuniae cupiditas haec tropica instituit*). Pictura a murit (*Pictura defecit*). Lumea sfârtecată în bucăţi va ajunge la manii Styxului (*ad Stygios manes laceratus ducitur orbis*)”.

Povestitorul, Giton şi bătrânul poet se îmbarcă pe o corabie, unde Trifema, nevasta căpitanului, pune stăpânire pe Giton, făcându-şi-l amant (partea de jos a pântecelui său, *inguinum*, este atât de frumoasă, zice ea, că băiatul însuşi nu pare a fi altceva decât prelungirea propriului său *fascinus*). Giton vrea să se castreze. În ceea ce îl priveşte pe căpitan, el pretinde că divinul Epicur a reuşit să alunge

iluziile (*ludibria*) din această lume. „Întotdeauna şi pretutindeni eu am trăit bucurându-mă de clipa prezentă ca şi cum ar fi fost ultima…”

Corabia naufragiază. Bătrânul poet nu vrea să fie deranjat în timpul naufragiului: „Lăsaţi-mă cel puţin să-mi isprăvesc fraza!” (*Simte me sententiam expiere*!)

La Crotona, povestitorul îşi câştigă existenţa prostituându-se. El întâlneşte o patriciană: „Există femei care se dau în vânt după murdărie (*sordibus*) şi li se trezesc dorinţele (*libidinem*) numai când văd sclavi cu tunicile suflecate (*servos altius cinctosţ*. Când s-o satisfacă, bărbăţia I-a făcut de ruşine, rămânând flască. Această *languor* se repetă de câteva ori. Patriciană pleacă să caute o „Plăcere mai vânjoasă” (*voluptatem robustam*). Povestitorul presupune că este victima unei vrăjitorii (*venefico contactus sum*) şi merge la bătrâna preoteasă Proselenos şi-i cere să-i vindece impotenţa Povestitorul declară: „Simt asupra mea mânia lui Priap care domneşte în Helespont” (*Hellespontiaci sequitur gravis ira Priapi*). Preoteasa Proselenos recită următorul imn priapic: „Tot ce zăreşti pe pământ mă ascultă. Câmpia-nfloritǎ se ofileşte de-o vreau (*cum volo*), se usucă şi ţeapănă-i seva Sau, de-o doresc, îşi revarsă belşugul, iar stâncile sterpe (*horrida saxa*) apele Nilului iscă. Oceanul mi-aşterne în faţă valuri supuse: zefirul îşi culcă pe gleznele mele mutele lui adieri. Mă ascultă supusele fluvii, tigrii Hycarniei, cruzii balauri păzind o comoară. Ce să înşir doar nimicuri? Momit prin descântece, chipul lunii (*Lunae imago*) coboară din cer…”

Preoteasa Proselenos îl loveşte pe povestitor cu mătura, însă degeaba. Se vede obligată să-l conducă la o preoteasă a lui Priap, Oenotheea (în greceşte „cea al cărei zeu este vinul”). Oenotheea îi vâră în anus un *fascinum* de piele (*scorteum fascinum*) uns cu ulei şi presărat cu piper. Pe urmă îi loveşte sexul cu un snop (*fascem*) de urzici verzi

(*viridis urticae*). Atunci, sexul renăscut al povestitorului se ridică, împungându-i tunica

Nu se ştie cum se sfârşeşte romanul. Este posibil ca acest fragment confuz să valoreze cât orice final.

Petroniu şi-a scris romanul în anii 66 şi 67. Herculanum, Oplontis, Pompei şi Stabia au fost acoperite de lavă în 79. Istoria literară romană în sens strict se sfârşeşte ea însăşi cu un *ludibrium*. Consulul *Decimus Magnus Ausonius* a fost dascălul lui Paulin de Nota şi al împăratului Graţian. Ausoniu este creştin şi se adresează lui Paulus, el însuşi creştin. *Ludibrium*-ul lui Ausoniu este de un gust îndoielnic: vrea să facă din opera lui Vergiliu (supranumit „Fecioara" din pricina pudorii sale: *Parthenien dictum causa pudoris*) un *ludibrium* (un sarcasm obscen), eliminând versuri sau fragmente de versuri din fiecare dintre poemele lui. Dar această selecţie, care inaugurează evul mediu, amestecând imagini extrase din *Georgice* cu altele împrumutate din *Eneida*, atestă totuşi o viziune despre iubire şi un puritanism care nu aparţin câtuşi de puţin etruscului *Publius Vergilius Maro*. Ausoniu îşi prezintă astfel mozaicul său sarcastic: „Deoarece la celebrarea nunţii (*celebritas nupţialis*) sunt

Sexul şi spaima îndrăgite *Fescenninos-urile* şi pentru că acest joc de origine veche (*vetere instituto ludus*) necesită licenţe de limbaj, o să vă dezvălui secretele alcovului şi ale patului (*cubiculi* şi *lectuli*). Astfel voi roşi de două ori pentru că am făcut din Vergiliu un poet lipsit de pudoare (*Vergilium imprudentem*)".

Soţul se apropie de tânăra soţie: „Ea, care de multă vreme întorcea capul, îl priveşte. Vrea să respingă ceea ce o sperie. Tremură în faţa suliţei ameninţătoare. Un membru ascuns sub veşminte, roşu precum boabele sângerii de boz şi precum cinabrul îşi arată capul

descoperit. Îndată ce picioarele s-au încârligat, acest monstru hidos, groaznic, enorm şi orb (*monstrum horrendum informe ingens cui lumen ademptum*) se depărtează de coapsa bărbatului şi, fierbinte, o apasă pe soţia înfierbântată. Într-un colţ retras, spre care conduce o cărăruie îngustă, există o crăpătură care luceşte. Ea răspândeşte o miasmă grea Nicio fiinţă pură nu are dreptul, fără prihană, să stea în acest prag. Acolo se află o cavernă îngrozitoare. Adâncurile ei întunecoase răspândesc miasme ce rănesc nările. Acolo, el îşi implântă scoarţa aspră şi nodurile ţepuşei sale, adunându-şi toate forţele într-un singur avânt Suliţa s-a înţepenit şi bea, în impulsul ei adânc, sângele virginal. Cavernele adânci răsună şi gem. Ea, cu o mână amorţită, vrea să smulgă arma, dar vârful pătrunsese prea adânc în rana de carne vie. Încercând de trei ori să se scoale, sprijinită în coate, ea voia să se redreseze. Însă de trei ori a căzut din nou pe pat. El continuă fără frică, fără răgaz, fără odihnă. Agăţat şi lipit de pironul său, nu abandonează nimic; el îşi ţine ochii îndreptaţi spre stele (*oculos sub astra*). Ritmic, execută mişcarea înainte şi înapoi, lovind uterul. Obosiţi, ei se apropie de sfârşit. Apoi, un gâfâit din ce în ce mai des le scutură membrele şi buzele uscate. Sudoarea curge peste tot şiroaie. El slăbeşte epuizat şi vintrele lui împroaşcă un lichid (*distillat ab inguine virus*)".

CAPITOLUL VII *DOMUS ET VILLA*

Frescele sunt nişte rezumate tragice ale cărţilor. Aceste rezumate ale povestirii constituie, de asemenea, ajutoare ale memoriei pentru alte cărţi. Exerciţiul memoriei la popoarele antice a dus la un anumit număr de tehnici mnemotehnice pe care oamenii din epoca noastră nu mai ştiu să le folosească. Seneca Tatăl a fost una dintre cele mai mari memorii ale tâmplui său. El putea să recite, sub domnia lui August, de la primul la ultimul vers, o

tragedie pe care o auzise sub dictatura lui Cezar. Frescele, statuile, grădinile, casele erau folosite şi ele ca manuale de memorie. Cicero povesteşte cum Simonides a născocit *ars memorativa* (arta memoriei artificiale), ajutându-se de dispunerea locurilor (*Iod*) dintr-un apartament care arsese şi reunind secvenţe întregi de cuvinte – pornind de la imaginile (*imagines*) ale lor. *Imagines* este cuvântul care definea capul Părinţilor al căror chip a fost întipărit într-un tablou pictat, în argilă proaspătă, înainte de a fi arsă, ori în ceară, în ziua când îşi dădeau sufletul, după ce li se apropiase de buze oglinda de aramă, pe care fiii lor o ţineau închisă într-un dulăpior din atrium. Frances Yates a studiat aceste procedee de memorie artificială proprii literaturilor orale antice. Aproape cu două secole mai târziu, *Fabius Quintilianus* îşi reprezenta memoria ca o clădire prin care cutreieri de la un capăt la celălalt pentru a găsi obiectele depuse aici „în mod artificial” (pictor se spunea în latină *artifex*).

Casele romane erau în primul rând cărţi, în al doilea rând – memorie. Nu trebuie să uităm că puneai piciorul într-o „pagină de carte”, că intrai într-un *memorandum* atunci când pătrundeai într-o casă romană şi trebuie să evocăm numaidecât în cugetul nostru aceste afirmaţii, atât de greu de înţeles pentru noi, pe care le făcea Cicero la finele republicii (*Ad Herennium*, IV, *De Oratore*, II):

88 *Sexul şi spaima*

„Căci locurile se asemuiesc mult cu tăbliţele unse cu ceară sau cu papirusurile. Imaginile (*simulacris*) seamănă cu literele (*literis*). Aranjamentul şi dispunerea imaginilor seamănă cu scrierea Faptul de a rosti un discurs este comparabil cu o lectură”.

Acestea sunt afirmaţiile unui orator care îşi învaţă discursurile pe dinafară, privindu-şi pereţii.

Cicero adaugă că, deoarece lucrurile de care îţi

aminteşti cel mai bine sunt lucrurile ruşinoase, pentru a mări capacitatea memoriei se vor folosi întotdeauna cu folos imaginile libidinoase. Tablourile lăuntrice încep să semene cu nişte scene pictate sau cu nişte camere. Galeriile ori porticurile încep să capete înfăţişare de vise* Visele se vor popula cu calambururi vizuale, deoarece ele seamănă acelor rezumate imobile cu care se identifică memoria şi, fiind imobile, ele erau patetice. Şi, pentru că erau patetice, ele înduioşau de la sine inima şi înduioşând inima, ele sar pe pereţi, pe porticuri, pe camere, pe fresce. Frescele condensau cărţile pe care le condensa sufletul.

Când cei dintâi filosofi greci şi-au întors privirea spre societatea civilă şi au cugetat asupra neliniştii cotidiene în care se zbătea dorinţa, pitagoreicii, cinicii, epicurienii, stoicii, scepticii, adepţii religiilor noi, fiecare la rândul lor pretindeau că se deosebesc unii de alţii. Ei propovăduiau ideea că erau toţi străini acestei violenţe. exterioare şi acestei nelinişti interioare. Când s-au instaurat tiraniile, ei au considerat că erau străini pe acest pământ tiranic şi că trebuie să se elibereze de aceşti despoţi şi să se retragă la ţară. Când s-a instalat imperiul, ei au interiorizat însăşi ideea de patrie. Mai prompte decât Narcis descoperind pietrificarea înfricoşătoare a imaginii sale, sufletele fortificate au murmurat: cosmosul şi *ego* sunt totuna.

Epicur a fost în secolul al III-lea înainte de Hristos ceea ce Freud a fost în secolul al XX-lea şi rolul social pe care doctrinele lor şi l-au asumat a avut o influenţă asemănătoare. Teza lor iniţială este aceeaşi: un om care nu se bucură îşi produce boala care îl macină. Angoasa, adaugă amândoi, nu este decât libidoul sexual care ezită, se întoarce împotriva lui însuşi şi intoxica. Asemănarea se opreşte aici. Fragmentul 51 din Epicur glăsuieşte: „Toţi oamenii

Domus et villa

Îşi transmit neliniştea precum b epidemie”. El nu se voia filosof, ci terapeut. *Epikouros* înseamnă în greceşte „cel care ajută”. *Terapeutikos* înseamnă „cel care veghează”, care are grijă. El detesta toate filosofiile, considerându-le doar nişte construcţii de evaziuni şi iluzii. Epicur a înţeles cel dintâi, spune Lucreţiu, că orice om în intimitatea sa (*domi*) are o inimă neliniştită (*anxia corda*), care îi chinuieşte neîncetat spiritul cu nelinişti fără rost (*De natura rerum*, IV, 15). Doar natura îi vine în sprijin. „Ceres i-a dat omului grâul, iar Liber vinul, şi Epicur remediile vieţii (*solacia vitae*)”. Remediile sunt în număr de patru: nu trebuie să te temi de cele divine; de moarte poţi să fii sigur; fericirea se poate dobândi; tot ceea ce înspăimântă poate fi îndurat Democrit spunea: „Împreunarea sexuală este o mică apoplexie (*apoplexie smikre*). Căci un om iese dintr-un om şi se smulge, despărţit ca de o lovitură (*plege*)”. Epicur preia contrariul tezei lui Democrit. Orice plăcere derivă din plăcerea sar; t-ului şi fiecare plăcere are o unitate vitală superioară în absenţa durerii. *Voluptas* este singura senzaţie umană care divinizează şi, fără ca să ne facă nemuritori, ea face din noi mai mult decât o îmbinare de atomi ce suntem de fapt: ea procură corpului o senzaţie de sine superioară Ea face din suflet un *sum* divin. Nu există decât o experienţă pentru „a se simţi viu”, care este plăcerea, pentru că ea uneşte corpul şi sufletul. împreunarea sexuală, care este izvorul corpului viu, este sfârşitul corpului viu în culmea sănătăţii sale. Acolo viaţa totalizează cu adevărat corpul uman, acolo unde *Est* devine *Sum*. Voluptatea poate fi definită: umanul care face corp cu viaţa în îmbrăţişare, plăcerea se simte ea însăşi. Plăcerea care se simte ea însăşi este fericirea. Nimic în durere, nici în minte, nu poate fi comparat cu această experienţă totalizatoare.

Solon spunea: „Nimeni nu poate spune că e fericit înainte de a-i bate ultima clipă”. Epicur afirma: „Pentru fericirea trăită să mulţumeşti chiar în clipa desăvârşită a prezenţei depline)”. Romanii ziceau: „Orice oră este supremă”. *Supremum* înseamnă, de asemenea, „punct culminant”.

Subtilă şi îndepărtată este natura iluzorie a zeilor, a căror formă universală este oferită oamenilor în vise. Prin structura atomică foarte discretă şi foarte fluidă a firii lor, zeii sunt corpuri diafane. Ei sunt cvasipicturi. Epicureismul a fost doctrina atomului spaţial şi a atomului temporal: nu există decât aparenţe şi clipe (clipe de viaţă şi o clipă a morţii). Intensitatea clipei este singurul remediu.

90

Sexul şi spaima

Domus et villa

91

Trebuie să prefaci groaza morţii prin frenezia instantanee şi imperturbabilă cu care trăieşti.

Atomi ai timpului, atomi sociali, discipolii lui Epicur preferă singurătatea sau cel mult grupurile umane de mică amplitudine în locul oraşelor sau al mulţimilor. Epicur afirma că orice mulţime înseamnă o furtună. Cuvântul latinesc individ corespunde grecescului atom. Epicur opunea mulţimii fiinţele semeţe (*sobarous*) şi independente (*autarkeis*). Atomismul fără finalitate, care reprezintă fondul teoriei şi care constituie materia unică a lumii fizice, conduce fiecare atom uman la „anahoreză” (la independenţă terapeutică, la individualism social). Acest atomism al vieţii cotidiene s-a condensat în imaginea grădinii: să aduci un atom sătesc în oraş în al cărui sân să trăieşti ca un *individuum* de viaţă consacrată unui *atomos* de o clipă. Această idee îi părea chiar şi lui Pliniu cel Bătrân o noutate incredibilă. Iată de ce secta lui Epicur a

luat numele de Grădină.

*

În anul 1752, săpăturile arheologice de la Herculanum au dat la iveală o bibliotecă epicuriană cu 1700 de suluri de manuscrise (*volumina*). Lava incandescentă, care a acoperit oraşul, le-a ars marginile. Această clădire a fost numaidecât botezată Vila Papirusurilor. Pentru că erau pietrificate, uscate, imposibil de derulat, fiecare *volumen* a fost decupat în coloane ale căror bucăţi au fost puse pe urmă cap la cap. Majoritatea acestor volume, în afară de marele tratat de fizică al lui Epicur, aparţineau prietenului unui filosof, discipol al lui Epicur, care a trăit în timpul Republicii şi al dictaturii lui Cezar, şi se numea Filodem. Opera lui Filodem este o suită de mici tratate despre suferinţe, moarte, bogăţii, sănătate, mânie, despre cuvântul franc, despre poezie, semne, zei, smerenie muzică. Din 1752 şi până astăzi, volumele găsite în vilă din Herculanum nu au fost încă toate derulate, tăiate, transcrise şi publicate.

„Nu poţi nici măcar în vis să posezi timpul ce deposedează", scrie Filodem din Herculanum (*Despre moarte*, XIV). Nu trebuie să doreşti viaţă lungă muritorilor; Nu există „mai mult" timp într-o viaţă lungă decât într-o viaţă scurtă. Singura care contează este clipa maximă în plenitudinea prezenţei sale. În lucrarea *Sentences vaâicanes* se spune: „Niciodată nu trebuie să amâni nicio bucurie". Horaţiu, în timpul lui August, zice: *Carpe diem*. (Imaginea de a culege fiecare zi ca şi cum ar fi vorba de o unică floare ce înfloreşte era deci o imagine nouă. Nu există două zile; nu există două flori; nu există două corpuri; nu există două feţe). Fiecărei clipe trebuie să-i spui: „Opreşte-te!" Viaţa nu este de fiecare dată decât o tresărire de renaştere, care se reproduce astfel ţâşnind în fiecare din punctele sale. Ea îşi epuizează fericirea de

fiecare dată, din ce în ce mai decantată de tulburări şi de temeri. Omul poate „concentra” prezentul.

Care este scopul vieţii? Foamea, somnul, spasmul. *Cibus*, *somnus*, *libido per hune-circulam curritur* (Foamea, somnul, dorinţa, iată cercul în care se învârte). Spasmul este ceea ce ne aduce pe lume. Depresiunea nervoasă nu întârzie să se strecoare în întunericul dinaintea naşterii. În decursul vieţii noastre, pasiunea erotică este singurul ţel final căruia ne consacră corpul nostru. Nevoile nu sunt atât de obsedante precum dorinţele. Şi spre deosebire de dorinţe, saţietatea le stinge. Niciodată hrana, băutura, căldura nu oferă ochilor noştri obiecte atât de fascinante. Numesc „obiecte fascinante” obiectele care durează dincolo de satisfacţia pe care o oferă, şi chiar în interiorul bucuriei pe care o procură. Epicur zice că plăcerea erotică rămâne în noi ca un etalon al tuturor fericirilor. Actul sexual face ordinea macrocosmică iminentă. Aristotel spunea că falusul este forja stelară unde cetăţenia prinde corp. Momentul erotic este acela când viaţa se manifestă cu cea mai mare forţă (forţa exasperată şi dureroasă a membrului care doreşte) într-o intensitate agreabilă. Plăcerea este prezentul satisfăcut. În plăcere este viaţa însăşi, care aderă la ea însăşi şi la organismul său (şi chiar la mortalitatea organismului său, precum căldura la foc sau albeaţa la zăpadă.

Vidul înconjoară figurile pictate. Trebuie să înţelegem acest caracter insular pornind de la fizica atomică a lui Epicur. Lucreţiu credea că vidul înconjoară toate lucrurile. Universul este infinit, deci lipsit de centru. El nu poate fi asamblat. Lucreţiu îşi reprezintă spaţiul ca un vid fără margini, în care atomii plouă la nesfârşit într-o mişcare de sus în jos, imuabilă şi eternă. Lucreţiu îşi

Sexul şi spaima reprezintă viaţa ca o izbucnire

identică a seminţelor care se confundă cu ploaia simulacrelor în spaţiu.

În greacă, *ei kon*, *ei dola* înseamnă imagini (icoane, idoli). În latină, *simulacra*, *simul* sunt susţinătorii fantasmelor (imaginilor luminoase). Zeii erau îndeosebi însoţitori imaginari: *simul*, dubluri, *personae*, măşti dionisiace. Iată *Satura* XV de Luciliu (*Ut pueri infantes*): „Precum copiii, care a vorbi nu ştiu încă, n-au nicio îndoială că vii sunt statuile toate şi oamenii sunt, tot astfel oamenii nu se-ndoiesc că visele scornite (*somnia ficta*) adevărate sunt, ei cred c-o inimă se zbate-n statuia de bronz. Dar asta-i o galerie de picturi (*pergula pictorum*). Nimic adevărat nu este (*veri nihil*). Lucrurile toate sunt numai plăsmuiri (*omnia ficta*)”. Strabon adaugă că întreaga pictură antică (*Geografia*, I, 2, 9) constă în „măşti de teatru pentru a speria sufletele slabe, născocite de sculptori şi de pictori pe care conducătorii statului îi plătesc”.

Aristotel scria: „Nu poţi să gândeşti (*noein*) fără imagini mentale (*aneuphantasmatos*)”. Şi adaugă (*De memoria*, 4496) că nu ar exista memorie fără fantasme. Latinescul *simulacra* traduce nu numai grecescul *ei dola*, ci şi grecescul *phantasmata*. Trebuie să gândim laolaltă cele trei sensuri prin care Lucreţiu defineşte simulacrele (*simulacra*): emanaţia materială a corpurilor care nu sunt decât o pojghiţă de atomi şi care alcătuiesc totalitatea lumii, umbrele morţilor, aparenţele zeilor. Nu există decât atomi. Orice senzaţie este o ciocnire de atomi. Acest contact brusc este mut, *alogos*, absurd, absolut, infaibibil. Orice viziune este o ejaculare de atomi, care se avântă contra unei ploi de atomi în vid. Lumea există doar printr-o întâmplare care se repetă în fiecare clipă. Noi gândim doar printr-o întâmplare care se repetă în fiecare clipă. Noi existăm doar printr-o întâmplare.

Vidul înconjoară corpurile oamenilor atomi. Dorinţa de a fi independent (*autarkeia*) corespunde năzuinţei de a fi cel mai puţin nefericit. Individul va duce o viaţă mai atomică departe de oraş. Detestarea oraşului şi îndepărtarea de el pe care aceasta o atrage sunt primii paşi spre înţelepciune. Pliniu îi scrie lui Minicius Fundanus: „Luaţi una câte una zilele petrecute în oraş (*în urbe*) şi veţi crede că vă ies la socoteală clipele trăite. Mai multe dacă luaţi

socoteala nu mai iese. Toate ocupaţiile care păreau indispensabile (*necessaria*) în ziua în care au survenit ţi se par deşarte în calmul de la ţară şi atunci se naşte ideea că aceste zile au fost pierdute. Iată ce mi-am zis într-o zi când am sosit la vila mea din Laurent. Am citit (*lego*). Am scris (*scribo*). Nu aud nimic din ceea ce regret că am auzit (*nihil audio quod audisse*). Nu spun nimic din ceea ce regret că am spus (*nihil dico quod dixisse paeniteat*). Nimeni nu vine, oricine ar fi, să calomnieze la urechile mele prin vorbe răuvoitoare (*sinistris sermonibus*). Eu însumi nu denigrez pe nimeni. Nicio dorinţă nu mă încearcă, nicio teamă nu mă solicită, nicio zarvă nu mă nelinişteşte. Vorbesc doar cu mine însumi şi cu scrierile mele (*mecum tantum et cum libellis loquor*). O mare, o ţărm, o muzeu adevărat şi solitar, voi dictaţi! (*O maris, o litus, verum secretumque mouseion, dictatis*!)”.

Ceea ce Epicur numise *autarkeia* (refuzul de a fi un sclav, libertatea independentă de toate lucrurile ca scop atribuit omului înţelept), romanii au tradus, curios, prin *temperantia* (în sens de plăcere maximă, adică plăcere care se află în orice clipă la limita durerii). Autarhie mai înseamnă şi posibilitatea reîntoarcerii în orice clipă la starea naturală. Romanii, după războaiele civile, judecau

invazia pornind de la prăbuşirea fie politică, fie naţională, fie imperială, fie cosmică. Ei aveau în memorie amintirea războaielor civile. Aveau în faţa ochilor culturile distruse şi ruinele oraşelor, la a căror înmulţire pe suprafaţa pământului îşi aduseseră ei înşişi contribuţia Impulsul fiecărei persoane private era să-şi unească pământurile în mari domenii latifundiare private, de teama acestei clipe.

Locurile anahoretice erau pictate nu doar în palatele oraşelor, ci chiar şi în locurile destinate izolării înseşi. Chiar vilele din Campania, înconjurate de grădini, reprezintă pe pereţii lor fresce cu grădini. Când Pliniu îi descrie lui Romanus vilele pe care le stăpâneşte, crede că face o glumă comparându-le cu piesele de teatru ale alexandrinilor, când de fapt nu face decât să regăsească înscenările tragice dionisiace care îi pasionaseră pe romani cu patru secole mai înainte la greci: „Pe malul lacului Larius am câteva vile, însă, dintre toate, două îmi produc deopotrivă şi plăcere şi bătaie de cap. Una, ridicată pe stânci, ca la Baiae, priveşte lacul de sus; cealaltă, de asemenea în stilul celor de la Baiae, mărgineşte lacul. Din această pricină o numesc pe care dintâi: tragedie (*tragoediam*).

94

Sexul şi spaima

Domus et villa

95

Iar pe ea de a doua: comedie (*comoediam*). Prima parcă ar fi ridicată pe nişte coturni (*quasi cothurnis*). Cea de a doua – pe nişte conduri (*quasi socculis*). Cea dintâi, aşezată pe o colină proeminentă, desparte două golfuri mici. Cea de a doua mărgineşte un singur golfuleţ, urmând o curbă amplă. În cea dintâi, promenada pentru litiere descrie linii sinuoase din terasă în terasă. În cea de a doua, litierele merg pe o alee de-a lungul ţărmului. Cea dintâi

este” ferită de valurile – care se sparg în cea de a doua. Din prima pot fi văzute bărcile pescarilor. Dintr-a doua poţi pescui chiar tu (*ipse piscari*) şi poţi să arunci cârligul undiţei din camera ta (*de cubiculo*), chiar din patul în care te odihneşti (*etiam de lectulo*), ca şi cum ai fi într-o barcă (*năucula*)”.

Omul nu locuieşte exclusiv în interiorul unei *domus*. Casa sălăşluieşte în sufletul lui. Interdicţia iubirii şi a lui Venus pasionată care se făcea matroanelor romane este, paradoxal, inseparabilă de noţiunea de casă.

Roma fusese un sat patrician ţărănesc, o adunare de capi de casă (numiţi *Patres*), care reprezentau clanul lor într-o familie mai mare (numită senat), cu o religie familială (larii, imaginile părinţilor morţi). Eschil spune în *Eumenidele* (versurile 606 – 657) că mamele nu procreează. Apolo afirmă că mamele nu sunt decât doicile unui germene pe care *Patres*; cu *mentula* lor devenită *fascinus*, îl depune în adâncul matricei lor. În ce priveşte sexualitatea, femeile sunt deci străine de copiii pentru care nu fac decât să le ofere casa pântecelui lor. Ceea ce contează este „săltăreţul” (cel care se avântă, cel care sare), care îşi depune acolo sămânţa. Plutarh ne relatează că, într-o zi, Cato, când pleda pentru proscrierea iubirii sentimentale la matroane, a zis că un om îndrăgostit „permite sufletului său să trăiască în corpul altuia” (Plutarh, *Cato*, XI, 5). O admirabilă definiţie care clarifică în acelaşi timp statutul geniului şi pune înainte natura demonică a acestei maladii care este iubirea sentimentală: ea nu este doar antistatutară, ea ameninţă identitatea personală. Ea este cea care determină schimbarea casei.

În Grecia antică, apoi în lumea etruscă, apoi în Roma însăşi, dragostea şi moartea înseamnă acelaşi lucru. Dragostea duce într-o altă casă (răpirea Elenei în cetatea Troiei). Moartea duce într-o altă casă (răpirea Persefonei

în lumea subterană, cea a trupurilor arse ori înhumate). Eros şi Thanatos semnifică cele două mari rapturi posibile. Întâi şi-ntâi, ei sunt cei doi mari zei care „delocalizează" din punct de vedere social (unul în casa soţului viu, celălalt în mormântul soţului mort). Apoi, din punct de vedere fizic, aceste două răpiri cad în aceeaşi stare: somnul intermitent sau definitiv. Iată de ce Hypnos este legat atât de Hades, cât şi de Eros. În horcăitul dorinţei sau în horcăitul agoniei, ei săvârşesc raptul noaptea. Psihologia, în stadiul ei cel mai frust, a rămas vreme îndelungată aceeaşi. Răpirea, în matricea ei, nu desparte *pothos* şi *eros*. Dorul după cel absent, în somn sau în stare de veghe, nu deosebeşte îndolierea de dragoste. Care este sălaşul (*domus*) celui absent? Mormântul, inima. Când Electra aduce urna de fier, care ascunde cenuşa falsă a lui Oreste, în faţa lui Oreste în carne şi oase, scena este atât de tulburătoare, ca şi metafora frapantă introdusă de Tacit când afirmă că inima este „mormântul" celor pe care i-am iubit. Tacit construieşte o comparaţie a cărei forţă, pe cât de simplă, pe atât de veche, s-a pierdut Inima este „domus infernalis" a fantasmei celui care este iubit, precum mormântul este „inima vie" unde locuiesc „umbrele" celor care au părăsit „lumina" acestei lumi în foc.

Însă această sălăşluire a geniului într-o altă *domus* decât corpul personal nu este posibilă pentru matroană. *Domina* (cea care păzeşte *domus*) nu poate să fie sclava unei domicilieri în afara castei. Această omniprezenţă psihică (sandalele înaripate ale lui Phersu, aripile lui Cupidon) este distrugătoare deopotrivă pentru identitatea cetăţenilor care s-ar naşte din ea, pentru puritatea castei şi statutul soţiei. Romanii credeau că trebuie să-i ocrotească pe cetăţeni de pasiunea amoroasă, satisfăcându-le dorinţele într-un alt loc decât propria *domus*. Plutarh povesteşte că, într-o zi, Cato Cenzorul,

întorcându-se de la Forum, a observat un tânăr patrician ieşind dintr-un lupanar. Tânărul aristocrat, văzându-l, şi-a ascuns numaidecât faţa sub pulpana togii. Cenzorul, în loc să-l mustre, i-a strigat: „Curaj, băiete! Faci bine că frecventezi femei pierdute şi nu te ţii după femei caste!” A doua zi, tânărul aristocrat, mândru de aprobarea lui Cato, a. revenit la lupanar şi a avut grijă să iasă, ostentativ, exact la aceeaşi oră. Cato i-a zis: „Te-am lăudat că mergi la fete ca să-ţi descarci surplusul de sămânţă. Nu ţi-am zis să faci din lupanar propria-ţi *domus*!”

96

Sexul şi spaima

Domus et villa

97

Acest amestec de *genius* şi de suflete se poate observa chiar în numele pe care amanţii îl născocesc pentru dragostea lor şi care a dăinuit în cuvintele franceze „dame” ori „madame”. *Domina* era numele pe care sclavele îl dădeau matroanei. Ea este cea care „domină” în *domus*. Spunându-i *Domina* (Doamnă, stăpână) celei pe care o iubeşte, amantul îşi încalcă statutul şi devine sclavul ei. Elegia a X-a din cartea întâi a lui *Sextus Propertius* stă mărturie: „Să te păzeşti şi de vorbele mari, şi de tăcerea prea lungi ia să te bucuri de-amoru-ţi – să fii mereu mai umil (*humilis*) şi mereu mai supus (*subiectus*). Ca să fii fericit (*felix*) cu femeia pe care-o iubeşti, singura pe care-o iubeşti, trebuie să nu mai fi un om liber (*liber*)”. Chiar simulată, reciproca feminină a acestei situaţii este implozivă: o matroană, „*domina* – sclavă” este o contradicţie în termeni.

Roma a fost supusă ea însăşi unei rânduieli contradictorii: să facă totul ca să nu secе sursele vieţii, ale sevei virile, ale victoriei asupra altor popoare, şi să facă totul ca să nu implice ordinea oraşului în efervescenţa lui

Venus. Şiroaiele de stropi pe trupul lui Venus răsărind din valuri sunt rodul valurilor din care ea ţâşneşte. Plăcerea ei este legată de sentimentul Oceanului, a cărui fiică este, pe care bărbaţii nu o încearcă în voluptatea care le este proprie. Lemnius spunea că femeia încearcă o plăcere de două ori mai mare faţă de cea a bărbatului: „Ea smulge sămânţa bărbatului şi o aruncă pe a sa odată cu aceasta”. *Impotenţia muliebris* (neputinţa femeilor de a se înfrâna), violenţa în care le aruncă pasiunea, nebunia molipsitoare legată de Venus – acesta este refrenul Romei. Este, de asemenea, mitul ei fondator, dionisismul ei (pe care grecii nu l-au cunoscut într-o asemenea măsură, pe de o parte din pricina ritualului pederastic, pe de altă parte – din pricina instituţiei sociale a gineceului). Ovidiu scrie în *Arta iubirii*: *Acrior est nostra libidine plusque furoris habet* (Dorinţa femeii este mult mai vie decât a noastră şi prezintă mai multă violenţă şi delir).

Ceea ce a scandalizat în cele trei cărţi erotice ale lui Ovidiu (*Amoruri*, *Arta iubirii*, *Heroides*) este ideea de reciprocitate, ideea de a amesteca fidelitatea şi plăcerea, matronatul şi erosul, genealogia şi senzualitatea, acea *dominatio* statutară a soţiei şi servitutea sentimentală şi nelegiuită a bărbatului (*vir*). Genialul Ovidiu a fost exilat de August pe malurile Danubiului. Soţia lui, o matroană viguroasă, nu a găsit de cuviinţă să-l însoţească. El a murit singur, după optsprezece ani, fără ca soţia lui să fi catadicsit să-l viziteze măcar o singură dată.

Antoniu, lângă Cleopatra, a alcătuit un legământ de moarte. Pasiunea amoroasă este încercată de amanţii înşişi ca o agonie lentă. La fel Tibul şi Delia la fel Properţiu şi Cynthia. Aceste legăminte de moarte, împrumutate din Orient, aceste dependenţe psihice constituie contrariul legământului reproducerii şi al domicilierii căsătoriei romane. Este contrariul sentimentului de *pietas*

(dependenţa nereciprocă, mergând de la fiu la tată).

Pompei s-a îndrăgostit de soţia sa (Iulia, fiica lui Cezar). El ajunge obiectul batjocurii, devenită numaidecât proverbială, şi această dragoste declarată a constituit una dintre raţiunile care l-au făcut să piardă puterea şi războiul. Puterea nu poate să fie legată cu iubirea Ea nu poate fi legată decât cu dorinţa Cum ar putea dominaţia să fie dependentă de dependenţă? Fidelitatea lui Pompei pentru soţia sa i-a anulat ascendentul politic (puterea lui de a spori vitalitatea lumii române, de a înmulţi victoriile Romei).

La capătul anahorezei, *ego* devine o *domus* intimă. Ideea unui suflet *individuus* a fost descoperită de epicureism. Ideea unei autonomii a sufletului în amintirea vinei a fost înfiripată de Ovidiu la Tomis, pentru a-şi căpăta consistenţa definitivă (*conscientia*) la Augustin, la Cartagina Sufletul este o încăpere lăuntrică. Un alcov secret şi insonor devine ideal pentru sihăstria lui Pliniu de la Como. De la o vilă la alta, *Caius Plinim Caecilius Secundus* n-a încetat să-şi pună la punct *zotheca*. În greceşte, picturii i se spune *zographia*. Biblioteca a devenit sufletul lui (*zotheca*). Acest cuvânt în greacă înseamnă „locul unde îţi orânduieşti viaţa” (alcov, cămăruţă). Pliniu descrie astfel *zotheca* sa, „cămăruţa”, locul unde să-şi adune viaţa (*Scrisori*, XVII, 22): „La capătul terasei, la capătul galeriei, în fundul grădinii, se află un pavilion (*diaeta*) care se bucură de dragostea mea (*amores mei*), dragostea mea adevărată (*vera amores*). Eu l-am plasat acolo (*Ipse posui*). Acolo se află o baie de aburi solară cu vedere spre terasă şi spre mare, cele două ferestre fiind îndreptate spre soare. Un dormitor dă, printr-o uşă dublă, spre colonadă şi, printr-o altă fereastră, are vedere spre mare (*prospicit mare*). Mijlocul unuia dintre pereţi este ocupat de un

alcov (*zotheca*), care se afundă în el. Cu geamuri şi perdele (*specularibus et velis*) poate fi, după dorinţă, reunit ori separat de cameră. În alcovul pavilionului se află un pat (*lectum*) şi două scaune (*duas cathedras*). La picioare ai marea (*a pedibus mare*), în spate – vilele (*a tergo villae*), deasupra capului pădurea (*a capite silvae*). Aceste privelişti pot fi admirate de la aceleaşi ferestre. În acest loc nu răzbat nici vocile sclavilor (*voces servulorum*), nici vuietul mării (*non maris murmur*), nici zbuciumul furtunii (*non tempestatum motus*), nici strălucirea fulgerelor (*non fulgurum lumen*), nici chiar lumina zilei, dacă ferestrele nu sunt deschise. Desăvârşirea acestei izolări (*abitique secreţi*) se explică prin existenţa unui coridor (*andron*) între zidul camerei şi cel al grădinii. Iată de ce zgomotele se sting în vidul pereţilor. În partea opusă a camerei se află o încăpere micuţă pentru încălzire (*cubiculo hypocauston perexiguum*), prevăzută cu o ferestruică prin care căldura ce vine de jos este reglată. Apoi o anticameră (*procoeton*) şi un dormitor (*cubiculum*) cu faţa spre soare până la amiază. Când mă retrag în acest pavilion (*diaetam*), mi se pare că mă aflu departe de propria-mi vilă (*abesse mihi etiam a villa mea*). Plăcerea mea este mare mai ales în perioada Saturnaliilor, când tot restul locuinţei zburdă în nebuniile acestor zile de sărbătoare şi răsună de strigăte de bucurie. Eu nu deranjez jocurile alor mei (*meorum lusibus*), iar ei nu-mi tulbură cu nimic studiul”.

Imperiul roman n-a cunoscut decadenţă, nici declin, nici cădere. Civilizaţia imperiului târziu a cunoscut cel mai înalt nivel de dezvoltare din istoria romană. Unei revoluţii

politice şi monarhice i-au răspuns un avânt arhitectonic continuu şi o fervoare artistică fără precedent. Epicureismul a însemnat anahoreză. Cinismul a însemnat anahoreză (deşi butoiul se afla în oraş). Stoicismul a însemnat anahoreză. Creştinismul a fost anahoreză. Să te retragi din lume (precum în zilele noastre casele de la ţară ale burgheziei, turismul claselor populare, paradisurile fiscale ale micilor clanuri înstărite) a fost cuvântul de ordine al lumii antice.

Oraşele se măreau şi se sălbăticeau. Ruinele au început să se extindă. Domeniile s-au înmulţit în *saltus* (în regiunile sălbatice de la ţară şi în munţi). Egalitatea aristocratică a fost abandonată. S-a instaurat ierarhia şi s-a născut pasiunea ierarhiilor. Nu Constantin a făcut episcopii şi a birocratizat clerul: el a statuat o pasiune ierarhică a oamenilor care au adoptat pasiunile imperiului. Din nou Părinţii au transformat în togi negre togile albe ale celor ce s-au numit *Patres*.

Tutela imperială, extinzându-se pe pământ, s-a îndepărtat de el. Totul s-a îndepărtat Toţi s-au îndepărtat: cei exilaţi de tirani – în insule, persoanele particulare la ţară, anahoreţii în pustie. Autorităţile municipale s-au emancipat. Zeii care îşi pierduseră puterea pierzându-şi ofrandele au devenit demoni. Ceremoniile care îşi părăsiseră templele deveniseră mai confuze, dar n-au dispărut Ele au fost adoptate de mentalitatea familiară. *Daimonul* personal, geniul, îngerul păzitor, geamănul ceresc, oblăduirea invizibilă – toate s-au amestecat. Piramida socială, devenită interioară, a fost deportată după moarte şi ea însăşi s-a retras în cer. Însuşi cuvântul *angelos* ajunge să semnifice autonomia persoanei interioare şi nicidecum afluxul vital al generării sale, pe care îl afirma vechiul *Genius* roman, dezlegându-l de toate legăturile de rudenie. Zeilor intermediari li s-au adăugat

acei zei speciali care sunt martirii arenei sau ai crucificărilor servile. Protectorul a început să fie căutat într-un patronaj invizibil, după o ierarhie unică, etajându-i pe cei mai mult sau mai puţin îndepărtaţi: geniul devine înger păzitor, patronul se regăseşte în sfânt, împăratul în patriarh, Părintele în Dumnezeu: un *imperium* proiectat în cer îi scoate din ordinea pământeană. În felul ei, biserica a dus mai departe distribuirile obişnuite de pâine şi de ceremonii. Sacrificiile sângeroase şi umane au părăsit arena, preferându-se sacrificiul sângeros şi uman al unui zeu făcut om şi pus pe cruce ca un serv în mijlocul unei *basilica* (al unei pieţe acoperite sau al unui bazar).

Vechea dependenţă familială fiind transformată de *angelos* în loialitate verticală, a sufletului faţă de originea lui eternă, aproapele creştinului nu mai este strămoşul său, ci Dumnezeu. Aşa ne învaţă Evanghelia (*eu-angelon*). Întorcând spatele geniului (*genius*), care nu afecta decât *genitalia* oamenilor, acel *angelos* personal este cel e care îl anunţă *eu-angelon*. Se poate vorbi acum de Dumnezeu în fiecare om. Sufletul personal devine la rândul lui o vilă departe de oraş, o sihăstrie ferită de zornăitul banilor şi de fisc. Cultul morţilor este întrerupt. Hrănirea umbrelor a luat sfârşit. Dumnezeu devine

Sexul şi spaima moştenitor: de fapt, Biserica devine moştenitoare a tuturor bunurilor pe care i le aduc moartea şi anajioreza

Anahoreza, recrutarea mişcării religioase ascetice n-au avut motive extravagante: ele sunt inseparabile de înzestrarea mănăstirii lor, adică de refuzul poverii crescânde a impozitului municipal. „Dezangajare fiscală” – poate aceasta este traducerea reală a cuvântului *anachoresis*. Acest lucru este atestat de o anecdotă. În anul 316, ferma lui Aurelius a fost atacată Aurelius a

declarat: „Bine că pământurile mele sunt atât de întinse, eu nu am nicio legătură cu oamenii din sat şi eu rămân acasă (*kata emauton anachorountos*)”. *Anachoresis* este o retragere politică şi o dezangajare faţă de sat (de fiscul satului). Idealul anahoretului (al eremitului) este acelaşi ideal de autarhie pe care îl încerca romanul construindu-şi o vilă în afara Romei, de pildă la Pompei. Apare acum „monahul” (*monos*, cel singur), omul care nu mai este conceput ca un *atomos* politic, ci ca un mort social, ca o independenţă (*autarkeia*) faţă de secol, ca un solitar al cărui epicureism s-a întunecat definitiv.

CAPITOLUL VIII MEDEEA

Medeea este figura pasiunii demente. Ea reprezintă, de asemenea, în literatura alexandrină, apoi în cea romană, sursa tipului magicienei (apoi al vrăjitoarei). Există două mari tragedii despre Medeea: cea greacă a lui Euripide şi cea romană a lui Seneca *Medeea* a fost jucată la Atena în anul 431 î.Hr., chiar înainte de războiul peloponeziac. Euripide n-a reţinut doar un episod din legendă; el a procedat în aşa fel, încât toate episoadele din lunga viaţă a Medeei se adună unul câte unul până la criza finală. Povestea este următoarea: Iason era fiul regelui din Iolcos, de pe coasta Tesaliei. Unchiul său, Pelias, l-a dat jos de pe tronul regatului pe fratele său, iar pe Iason îl trimite să-i aducă lâna de aur din Colhida, de la marginea Mării Negre (care era păzită de un balaur), cu gândul că n-o să se mai întoarcă.

Iason pleacă pe corabia Argos, trece printre stâncile Simplegade, soseşte în Colhida, în regatul regelui Aietes.

Aietes avea o fată, Medeea. Helios, soarele, era bunicul ei. Circe, sora regelui, mătuşa ei, era vrăjitoarea, care transformă, la Homer, oamenii în porci, în lei şi lupi, pe care Ulise a iubit-o, trăind o lună în delicii, şi căreia i-a dăruit un fiu, pe Telegon (care a întemeiat Tusculum, unde

a trăit Cicero, unde a născut şi a murit fiica lui Terentia). Când Medeea l-a văzut pe Iason coborând de pe corabie s-a îndrăgostit fulgerător de el: „Ea îl contemplă. Privirea-i a lui faţă ţintuieşte. Şi-n nebunia-i crede că el nu-i muritor. Şi ochii de la el nu-şi poate lua” (Ovidiu, *Metamorfoze*, VII, 86).

Regele îl pune pe Iason la munci imposibile. Medeea îl salvează de fiecare dată de la moarte, ajutându-l să supună taurii cu suflare de foc, să semene dinţii de balaur pe câmpul lui Ares, din care – „la fel cum pruncul ia formă de om în pântecele (*alvus*) mamei.

102

Sexul şi spaima

Medeea

103

unde se asamblează feluritele organe ale fiinţei lui şi la fel cum, în sfârşit, când vine sorocul, iese de acolo ca să trăiască afară” – or să răsară nişte războinici gata înarmaţi.

Astfel, mulţumită Medeei, Iason dobândeşte lâna de aur. În momentul când corabia se pregătea să părăsească regatul, Ascyltos, fratele Medeei, o ameninţă, însă ea îl ucide. Apoi urcă pe corabie, unde i se dăruieşte lui Iason, lăsându-se cuprinsă de „frenezia dorinţei”; Iason îi făgăduieşte că o va lua de soţie.

La întoarcerea în Tesalia, Pelias nu se ţine de cuvânt şi refuză să-i înapoieze lui Iason regatul. Atunci, Medeea îl convinge pe Pelias, ca să întinerească, să intre într-un cazan cu apă clocotită.

Uciderea lui Pelias, fiert în cazan, îi sileşte să fugă din Iolcos.

Medeea şi Iason se stabilesc în Corint, la curtea regelui Creon. Creon îi oferă lui Iason pe fiica sa, prinţesa Iason acceptă, pentru că prinţesa era grecoaică, şi o

alungă pe Medeea străina

Medeea îi priveşte pe cei doi copii, pe care Iason i-a zămislit cu ea când încă se iubeau. Pentru el, ea şi-a trădat tatăl, şi-a ucis tânărul frate, l-a ucis pe Pelias, i-a dăruit doi fii, iar el o repudiază. Medeea intră în camera copiilor. Unul se numea Mermeros, celălalt – Pheres. îi spune educatorului: „Du-te şi le pregăteşte toate cele necesare în fiecare zi", ştiind că acestea vor fi lucrurile care îi vor însoţi în mormânt. Ea îi priveşte. Se pregăteşte să-i omoare. Acesta este momentul surprins în tablou.

În fresca din casa Dioscurilor, copiii joacă arşice sub privirea educatorului. Medeea stă în picioare în partea dreaptă. O tunică lungă, plisată, îi acoperă trupul până la călcâie. Mâna dreaptă stă să apuce mânerul spadei pe care o ţine în mâna stângă. îşi întoarce privirea spre copii, care continuă să se lase absorbiţi de *lusus* cu toată siguranţa şi *illusio* specifice vârstei lor: unul stă cu picioarele încrucişate, sprijinindu-se uşor de masa cubică, celălalt este aşezat chiar pe masă. Amândoi au mâinile întinse spre arşice. Clocotind de furie, Medeea este totuşi calmă. Receptăm imobilitatea, liniştea înspăimântătoare care precede accesul de nebunie. În latină: *augmentum*.

În fresca din casa lui Iason, privirile copiilor se încrucişează cu privirea mamei. Educatorul se uită la Mermeros şi la Pheres. Sunt posibile două interpretări pentru atitudinea şi privirea Medeei. Ori, reculegându-se înaintea crimei, ea se zbuciumă între două sentimente contrarii: mila şi răzbunarea; în ea, mama şi femeia se opun una celeilalte; ea ezită între a se abţine de la săvârşirea actului şi ferocitatea unui dublu infanticid. Ori, reculegându-se înaintea crimei, în ea se dezlănţuie furia irezistibilă, actul irezistibil, clipa irezistibilă a morţii. Prima interpretare este psihologică. Cea de a doua este nonpsihologică, fiziologică, tragică. Este singura

interpretare posibilă, fiindcă este aceea a textului pe care frescele îl rezumă. Fiindcă este interpretarea lui Euripide.

Medeea lui Euripide, datând din anul 431 î.Hr., prezintă dezintegrarea relaţiei civilizate pornind de la pasiunea femeii pentru bărbat. Dragostea devine ură, pentru unul dintre iubiţi dorinţa violenţă se transformă în cruzime ucigătoare pentru familie şi dezvăluie „omofagia" pe care, în ochii grecilor, se fundamentează erosul.

Pasiunea este o boală. Jackie Pigeaud a scris o lucrare remarcabilă despre medicina antichităţii. În nebunie, scria Chrysippos, sufletul îşi ia avânt Săritorul care şi-a luat avânt nu mai poate să se oprească. O alergare este ea însăşi o „nebunie" a mersului şi omul care aleargă nu se poate opri dintr-odată fără să cadă. Aristotel spunea că oamenii, după ce au aruncat pietrele, nu mai au putinţa să le mai prindă. Cicero, în *Tusculanes* (IV, 18), scrie: „Un om care s-a aruncat (*praecipitaverit*) de la înălţimea capului Leucade nu se poate opri după vrerea lui". *Praecipitato* este acţiunea de a cădea în abis cu capul înainte. În *De ira* (I, 7), Seneca Fiul reia imaginea lui Cicero cu omul care sare în abis şi comentează astfel „săritura morţii": omul care s-a aruncat nu numai că nu poate reveni îndărăt, dar el „nu poate să nu ajungă acolo unde ar fi putut să nu se ducă" (*et non licet e o non pervertire quo nonire licuisset*).

Medeea este o femeie care se aruncă în abis. Fără nicio chibzuinţă. Fără zbuciumarea corneliană, fără conflictul forţelor psihologice. Precum o plantă ori un animal, nebunia are o sămânţă, o înflorire şi un sfârşit. Nebunia este o evoluţie; ea se naşte, creşte, devine iremediabilă, împinge spre sfârşitul său fericit sau nefericit. „Nebunia (*insania*) nu se poate cunoaşte (*scire*), precum orbirea (*caecitas*) nu se poate vedea (*videre*)", scrie Apuleius, apoi adaugă: „Destinul oricărui lucru

(*fatum rei*) seamănă cu un torent deosebit de violent (*violenţissimus torrens*) al cărui curs nu poate fi nici oprit (*reţineri*), nici accelerat (*impelli*)”.

104

Sexul şi spaima

Fresca redă versul cel mai celebru al antichităţii, pe care îl rosteşte Medeea: (Euripide, *Medeea*, 1079): „Presimt ce mârşăvie sunt gata să-mplinesc, dar gândul meu e covârşit de patima ce iscă-n lume relele cele mai mari”.

Dacă *euthumia* este secretul fericirii, *dysthumia* este izvorul nebuniei. Medeea vede ce o să facă: vede că valul dorinţei îi invadează cugetul şi o să ducă totul cu el. Momentul ales de pictor nu este psihologic; eroina nu este sfâşiată între nebunie şi raţiune. Acest moment este tragic: Medeea asistă neputincioasă la torentul din ea pe care nu izbuteşte să-l oprească şi care o va împinge să acţioneze. Momentul este atât de puţin psihologic, încât Euripide vine cu o explicaţie pur fiziologică: toată nenorocirea vine din pricină că viscerele Medeei, creierul, inima şi ficatul sunt foarte umflate. Medeea are prea mult *thymos*. Iată ce spune doica: „Ce o să facă ea cu măruntaiele umflate (*megalosplangehnos*), muşcată de răul, ce nu poate fi alinat (*dyskatapaustos*)?” Euripide descrie toate semnele acelui *phren* greu (*bareia phren*) care o apasă pe Medeea: nu mai mănâncă, urăşte compania oamenilor, copiii îi produc oroare; nu conteneşte plânsul; uneori ochii i-a aţintiţi în pământ, alteori privirea ei este fioroasă precum a unui taur; este surdă la tot ce se vorbeşte: pe cel apropiaţi ea îi ascultă cu tot atâta atenţie precum stânca „valurile mării”... *Medeea* lui Seneca centrează în stil roman întreaga acţiune în ultimul moment, dar, la sfârşit, Medeea pretinde că îşi va „răscoli” viscerele cu spada ca să fie sigură că acolo nu se mai află un al treilea copil în stare de

gestaţie, rezumând în manieră tragică care a fost cauza patimii ei arzătoare – *furor* (viscerele ei), care a fost cauza dragostei (vaginul ei şi dorinţa fizică excesivă), în sfârşit, care a fost rodul (în uter). Iată două versuri extraordinare (*Medeea*, 1012 – 1013): *În matre* şi *quod pignus etiamnunc latet, scrutabor ense viscera et ferm extraham* (Dacă vreo dovadă se ascunde încă în adâncul mamei, atunci, cu spada viscerele-mi voi scormoni şi o voi scoate). Ea strânge cele trei pricini îngemănate ale nenorocirilor ei care se vor „augmenta" până vor produce actul prin care viscerele se vor răzbuna pe *vulva* sa în fiinţa roadelor pe care aceasta le-a azvârlit afară (micuţul Mermeros şi micuţul Pheres). Medeea lui Seneca poate spune, în sfârşit: *Medeea nune sum* (Acum sunt Medeea) şi explică: *Saevit infelix amor* (O dragoste nefericită te duce la turbare).

Medeea

105

Nu există un conflict individual între ceea ce doresc şi ceea ce vreau. Există un ocean natural care rupe zăgazul şi în care toate corpurile din frescă alcătuiesc valul în creştere (care creşte până la *augmentum*). „Nu ştiu ce a hotărât inima mea sălbatică în interiorul meu" (*Nescio quid ferox decrevit animus intus*). Cu Medeea lui Seneca Fiul putem înţelege ce vrea să însemne pentru un roman Venus, „pasionata". În ea *ira*, *dolor*, *amor şi furor* nu se deosebesc. Mai mult: în ea, maladii şi pasiuni se confundă şi dansează bacanala lui Hades.

Cum este privirea Medeei *furiosa*? Privirea este fixă, fascinată sau toropită, ochii împungători (ochii de taur, ochii ameninţători, cu priviri piezişe, sunt la fel de bine semnul acelei *furor*, al nebuniei, ca şi al privirii înfrigurate a lui Venus, al dragostei – *amor*). Cel de al doilea semn constă în dificultatea gândirii. Latinescul *mentes* este traducerea grecescului *phrenes*. *Phrenitis* înseamnă mai

întâi încâlceala gândirii. Tradus în latineşte, *difftcultas* precede *anaisthesia* (pierderea conştiinţei de sine) pe care romanii o numesc *furor*. Cu alte cuvinte, privirea fixă precede furtuna, izbucnirea însăşi, în cursul căreia furiosul are în privire un vis halucinant şi nu vede în actul (*fascinus*) pe care îl săvârşeşte nici crima pe care este pe cale să o comită, nici visul pe care este pe cale să îl urmeze. Cel care comite crima (*fascinusul*) este fascinat (*fascinatus*) în privirea sa. El vede un alt spectacol. La Pliniu, vrăjitoarele se cheamă *fascinantes*. Agave, când îşi omoară fiul, vede un leu. Cicero foloseşte o expresie foarte şocantă când spune că spiritul întunecat (anesteziat) are ferestrele închise (*Tusculanes*, I, 146). După acces (*augmentum*), ochii se deschid îndeajuns, încât eroul Oedip şi-i smulge din orbite: el deschide larg ferestrele înspre actul săvârşit. Nebunia se vindecă singură în actul furios, e de ajuns ca subiectul să se recunoască şi ca actorul să-şi recunoască mâna făptaşă în actul cu pricina. Pentru antici, orice exagerare în gândire (orice frenezie a *phrenului*) are o limită pe care accesul (*augmentum*) o întâlneşte şi peste care el o să treacă. Actul furios nu este decât înflorirea extremă care sfârşeşte prin diminuare şi liniştire.

Astfel se explică faptul că, mai târziu, Medeea pleacă la Atena Ea se mărită cu Egeu şi are cu el un fiu, pe Medos, pe care îl iubeşte într-atât, încât e în stare să-l ajute să-l omoare pe Perses ca să-i asigure un regat

4

106

Sexul şi spaima

Medeea

107

Posidoniu spunea că orice boală are o sămânţă (*sperma*) şi o floare. Fresca reprezintă „floarea" pasiunii pe care o concentrează şi doar mai târziu, după săvârşirea

actului, aceasta descoperă „clipa morţii”. Horaţiu vorbeşte de „culesul”, smulgând-o din pământ, al „florii” clipei. Şi cum Ovidiu spunea că plăcerea femeii adulte a ajuns la rod, la Medeea clipa surprinsă în frescă este acea *fiiror* ajunsă la maturitate (*maturas*).

Iată de ce, la antici, artei i s-a atribuit întotdeauna o funcţie terapeutică sau purificatore. Ea prezintă simptomul şi, fiindcă îl izolează, îl alungă din cetate ca pe un *pharmakos*, ca pe un ţap ispăşitor. Nu ar trebui să se vorbească de o estetică a antichităţii, ci mai degrabă de o etică. Să comparăm o Medeea din antichitate cu o Medeea modernă. Nimic dramatic nu este înfăţişat în maturizarea concentrată pe care o prezintă frescele: ele arată o clipă care rezumă o tragedie şi nu dezvăluie, în niciun caz, sfârşitul ei. S-a întâmplat ca Delacroix să picteze o Medeea. Şi s-a întâmplat ca tocmai Théophile Gautier să comenteze în 1855 acest tablou şi să-i definească estetica, opunându-l din acest punct de vedere, orice s-ar spune, într-o manieră frapantă spiritului picturii antice: „Medeea furioasă a lui Delacroix este pictată cu o impetuozitate, cu o furie şi o strălucire a culorilor încât nici Rubens n-ar fi avut nimic de obiectat. Gestul de leoaică strângându-şi puii cu care Medeea îşi reţine copii, care vor să scape, este o fantezie superbă. Capul scăldat pe jumătate în umbră aminteşte acea expresie de viperă pe care Mademoiselle Rachel ştie să o etaleze în pasajele fioroase ale rolurilor ei şi, fără să semene cu nicio marmură şi cu niciun ghips, are un caracter cu adevărat antic. Aceşti copii speriaţi, vărsând lacrimi, nu înţeleg ce se petrece, dar, bănuind că nu e ceva bun pentru ei, se răzvrătesc şi se zbat sub braţul care-i strânge şi deja flutură pumnalul. Străduniile lor de a se elibera au făcut să li se ridice tunicile micuţe, şi corpurile lor fragede, iradiind tonuri trandafirii şi proaspete, care contrastează cu paloarea albăstrie, parcă

veninoasă a mamei, apăreau în toată goliciunea lor neprihănită”. La Paris avem gesturi. La Roma priviri. La Paris, copii speriaţi, care plâng şi. se răzvrătesc. La Roma – copii se joacă, absorbiţi de jocul lor. La Paris, o Medeea cuprinsă de isterie, care exprimă situaţia. La Roma, o Medeea prăbuşită în furia ei răzbunătoare, o Medee care frământă furia în mintea ei mai mult decât o struneşte. La Paris actul, la Roma momentul care îl precede. Nu numai momentul care precede, ci şi ansamblul textului euripidean concentrat într-un moment care se reţine şi care nu precizează ce va fi mai departe.

La Paris – un strigăt de operă. La Roma – tăcerea *obsâupefactus*.

Romanii vedeau un subiect frumos în meditaţia groaznică a Medeei jignită de Iason şi înspăimântată de necesitatea de a-i omorî pe Mermeros şi Pheres, atunci când îi surprinde pe cale de a se juca. Toată antichitatea a admirat Medeea pictată de Timomah. Cezar o considera atât de frumoasă, încât a cumpărat-o la un preţ exorbitant întreaga antichitate a repetat în unanimitate motivul acestei admiraţii: cei doi ochi ai Medeei. Privirea ei era, se pare, o splendoare. Marginea pleoapei era „aprinsă”. Furia era marcată în sprânceană. Mila era în ochiul înlăcrimat „în tabloul pictat de Timomachus, scrie Ausoniu, ameninţarea se află în lacrimi (*ira subest lacrimis*); spada străluceşte într-o mână care n-a fost mânjită de sângele micuţilor ei (*prolis sanguine ne maculet*)”. Ausoniu adaugă că pensula lui Timomah este tot atât de dureroasă, pe cât de dureroasă a fost spada pe care Medeea o ţine în mâna stângă în timp ce îşi încrucişează privirea cu privirile lui Mermeros şi Pheres.

Apuleius a creat şi el o Medeea a lui. Sau cel puţin a compus un *ludibrium* despre Medeea. Este o Medeea surprinzătoare, care, separând moartea copiilor de

răzbunare, leagă scena originară de naştere într-o manieră şi mai concretă decât o fac viscerele răscolite ale Medeei lui Seneca.

Se înserează; eroul, obosit de călătorie, se îndreaptă spre băile publice. Pe neaşteptate, dă peste un vechi prieten, Socrate, întins jos în ţărână, cu faţa pământie, slab de îţi făcea milă, semănând cu un cerşetor care întinde mâna să primească o *stips*. Povestitorul se apropie de el şi se lasă să fie recunoscut. Socrate îşi acoperă numaidecât faţa roşie ca focul de ruşine cu mantaua lui numai petice, dezgolindu-şi corpul de la buric până la pubis (*ab umbilico pube*). Povestitorul îl sileşte pe Socrate să se ridice şi îl duce la baie, îl freacă, îl spală, îi dă una dintre cele două haine ale sale, apoi îl conduce la un han. Socrate îi povesteşte despre vrăjitoarea Meroe, despre dorinţa insaţiabilă a acesteia, precum cea a celebrei Medeea (*ut illa Medeea*) şi despre minunile ei: schimbă oamenii în castor, în broască, în berbec. În sfârşit, Socrate şi povestitorul adorm:

108

Sexul şi spaima brusc, uşa se deschide, sau mai degrabă este proiectată la pământ, ţâţânile sunt smulse de la locul lor. Patul (*grabatulus*) povestitorului este răsturnat şi se prăbuşeşte peste el, peste povestitor, care rămâne întins pe jos.

De sub patul său răsturnat, povestitorul aruncă o privire laterală (*obliquo*): vede o femeie în vârstă ţinând o lampă aprinsă (*lucernam lucidam*) şi o altă bătrână, care ţinea un burete şi o spadă scoasă din teacă (*spongiam et nudum gladium*). Aceasta din urmă este Meroe, care se îndreaptă spre Socrate, dar întinde mâna şi i-l arată prietenei sale pe povestitorul de sub patul lui prăpădit Cealaltă vrăjitoare, pe nume Pantia, propune să-l sfâşie pe povestitor, cum fac bacantele (*bacchatim*), ori să-i lege

mâinile şi picioarele şi să-l jugănească (*virilia desecamus*). Meroe însă n-o ascultă pe Panthia, îşi înfige spada până la gardă în partea stângă a lui Socrate, adună sângele într-un burduf, vârâ mâna dreaptă în rană (*immissa dextera per vulnus*), scormoneşte până în străfundul măruntaielor (*ad viscera*) şi scoate inima Numaidecât, Panthia astupă cu buretele tăietura larg deschisă, zicând: „Burete, tu care te-ai născut în mare, fereşte-te să treci un râu!” Pe urmă, înainte de a părăsi camera, ele dau la o parte mizerabilul pat sub care era ascuns povestitorul, se aşază cu picioarele crăcănate deasupra feţei povestitorului, uşurându-şi băşica, şi îl lasă inundat în udul lor scârbos (*super faciem mi-am residentes vesicam exonerant quoad me urinae spurcissimae madore perluerent*).

Povestitorul istoriseşte: „Eu, în starea în care eram atunci, trântit la pământ (*humi proiectus*), abia respirând (*inanimis*), gol (*nudus*) şi îngheţat (*frigidus*), udat de urină (*lotio perlutus*), ca un copil de curând ieşit din pântecele maică-sii (*quasi recens utero matris editus*)”.

Apuleius nu întrerupe însă aici şirul abundent al comparaţiilor: „Mai mult: eram pe jumătate mort (*semimortus*). Şi mai mult: eram propriul meu supravieţuitor (*supervivens*), prelungirea eului meu (*postumus*), candidat (*candidatus*) oricum să fiu pus pe crucea gata pregătită (*destinataie i-am cruci*)”.

Oamenii de ştiinţă şi traducătorii sunt puşi în încurcătură de acest ultim pasaj al lui Apuleius (*Metamorfoze*, I, 14, 2). Ei modifică poate inutil textul. Acesta propune trei imagini: pruncul stropit de urină care tocmai s-a născut (*editus*) din sexul mamei sale, fiind aruncat gol-goluţ pe pământ, omul pe jumătate mort, în

sfârşit, „postumul” înviat, înveşmântat într-o togă

albă sau cel puţin., candidat" la crucea servilă gata pregătită (fără îndoială, pentru că? i-a omorât prietenul, pe Socrate, în timp ce dormea lângă el în camera de la han).

Ne mişcăm între două necunoscute: scena dintâi şi clipa morţii. Aceste două necunoscute nu ne dau pace şi se îmbină pe neaşteptate. Pitagora scrie că toate sufletele „la origine sunt nebune, din cauza naşterii". Eu am comentat fragmentul 21 de Anaxagora, care zice: *Opsis adelon la phainomena* (Fenomenele sunt vizibilul lucrurilor necunoscute). Hipocrate (*Despre regim*, I, 12) l-a explicat în felul următor: „Prin ceea ce este vizibil, omul cunoaşte invizibilul. Prin prezent, el cunoaşte viitorul. Prin ceea ce e mort, cunoaşte ce e viu. Un bărbat, împreunându-se cu o femeie, zămisleşte un copil. Prin ceea ce este vizibil, el ştie că invizibilul va fi la fel. Raţiunea umană (*gnome anthropou*) fiind invizibilă (*aphanes*), cunoaşte ceea ce este vizibil (*ta phanera*) şi trece de la copil (*ek paidos*) la bărbat (*es andra*). Prin prezent el cunoaşte viitorul". Acest text este dificil, în coitul iniţial, Hipocrate „vede" trăsăturile copilului în masculul care îmbrăţişează femela (sau în trăsăturile celor doi iubiţi care îşi strâng în braţe formele, iubindu-se?) Iată o frază de Seneca Fiul: *Natus est* (El este născut), pe care o reia numaidecât *Morţi natus est* (Omul este născut pentru moarte). Naşterea reprezintă sfârşitul coitului. A naşte este o plăcere care moare.

I

Pasiphae şi Apuleius

111

CAPITOLUL IX PASIFAE ŞI APULEIUS

Secole de-a rândul, Italia a fost Amazonia lumii mediteraneene, însă, pe pământul Italiei, nu existau portocali, măslini, lămâi şi nici vii. Existau însă stejari şi fagi, a căror înălţime gigantică era mult lăudată de greci: pădurile din Bruttium pline de animale sălbatice, codrii

adânci din Benevent, care i-au oprit pe soldaţii lui Pirus, vastele stejărişuri din Galia cisalpină, unde păşteau turme de mistreţi şi de porci pe jumătate sălbatici, cenuşii încă, şi care erau mărginite de ulmi şi de castani. Toate aceste păduri au dispărut. Doar miturile şi numele mai trădează universul în care trăiau locuitorii Romei antice: lupoaica totem, numele colinelor Romei, Viminal, Querquetual, Fagutal… Mistreţii, lupii, urşii, cerbii, căprioarele, caprele negre, muflonii mişunau peste tot Istoria romană nu pare să fi fost traversată decât de o pasiune: războiul, însă războiul nu era pentru romanii antici decât o vânătoare particulară, pentru că micile cete care alcătuiau populaţia primitivă erau toate tovarăşi de vântoare: vânătoare cu praştia, vânătoare cu bâta, vânătoare cu ghioaga, vânătoare cu ţepuşa, vânătoare cu plasa Doar mult mai târziu, Scipio, apoi împăraţii au împrumutat din Orient şi din Macedonia vânătoarea călare şi cu gonaci. Aristocraţia romană obişnuia să consacre mai mult timp cultivării câmpurilor, să cutreiere pădurile, decât să se îmbulzească la Senat. Vânătorile mimate în amfiteatre cu prilejul jocurilor (*lusus*) au avut iniţial rolul de a trimite îndărăt la vânătorile, umane sau animale, pe care viaţa urbană le inhiba Ele trezeau nostalgia

Animalul din noi nu este un străin.

Noi ne-am născut animale: de aici „dobitocia” de care umanitatea nu se eliberează orice s-ar întâmpla cu jurămintele făcute de reprezentanţii ei şi cu legile pe care oraşele le publică pentru a le opri violenţa Roma a aruncat din nou Grecia în animalitatea speciei, în ceea ce Grecia ar fi numit mai degrabă Egiptul neamului omenesc, în ceea ce modernii numesc inconştientul; acesta este un cuvânt recent pentru a desemna animalitatea care stă la origine, precum şi reînchipuirea corpului prin vise la homeoterme. Romanii reprezentau animalitatea reînviind miturile,

eliberându-le de acea desprindere, pe care grecii o impuseseră faţă de formele animale. *Metamorfozele* lui Ovidiu reprezintă cartea universală a acestei antropomorfoze atât de instabile şi atât de neliniştitoare, care dezvăluie limitele omenescului în umanitate. Marile romane ale lui Petroniu şi Apuleius înfruntă direct această nelinişte. Iată ce spune Didona murind: „N-a fost meritu-mi să duc o viaţă lipsită de nuntă, nevinovată, ca fiara, şi fără să ştiu de-aşa chinuri! Cum n-am păstrat lui Sicheu şi cenuşii credinţa jurată!” (Vergiliu, *Eneida*, IV, 550). Marţial spunea: *Mentiri non dicere ferae* (Animalele sălbatice n-au învăţat să mintă). Iată povestea Pasifaei: Soţia lui Minos, regina Cretei, se îndrăgosteşte de taurul divin pe care Neptun îl dăruise regelui. Pasifae trimite să fie căutat „tehnicianul” Dedal, căruia îi cere să-i construiască o juncă mecanică, în care să poată să se instaleze, şi să fie concepută atât de ingenios, încât taurul să se păcălească şi să introducă fascinusul în vulva ei. Pasifae poate astfel să cunoască plăcerea animalelor (*ferinas voluptates*), dorinţele interzise (*libidines illicitas*). Junca Pasifaei este calul troian al dorinţei.

Apuleius era african, s-a născut în 124 la Madaura, oraş din Numidia Devine declamator la Cartagina. Se însoară cu Pudentilla, o văduvă bogată, care avea doi fii din prima căsătorie. În anul 158, Sicinius Emilianus, fratele soţului dintâi al Pudentillei, profitând de turneul african al proconsulului Claudius Maximus, îl acuză pe Apuleius de vrăjitorie şi pe deasupra, de deturnare de moştenire în numele nepotului său Sicinius Pudens. Avocatul Tannonius a redactat actul de acuzare, angajându-se să probeze că filosoful platonician era în realitate un mag (*magus*) care a legat prin farmece corpul şi sufletul Pudentillei. Nişte sclavi au depus mărturie că-l văzuseră pe Apuleius pregătindu-se să execute adoraţia

unor statuete obscene ascunse sub o năframă (*sudariolo*), că îi plăceau oglinzile şi că hipnotiza băieţi. Apuleius şi-a scris *Apologia* şi a

112

Sexul şi spaima

Pasiphae şi Apuleius

113

prezentat-o în faţa proconsulului Sabrata El a prezentat o scrisoare a soţiei sale şi a dovedit că, departe de a-i hipnotiza pe micii sclavi, el a preparat o pudră pentru spălatul dinţilor (*dentifricium*). Claudius Maximus l-a declarat pe Apuleius nevinovat în legătură cu bănuiala de a fi *magus*, însă acest proces a transformat viaţa lui Apuleius şi i-a marcat opera. El a părăsit Cea, unde locuia cu soţia sa într-o vilă magnifică, având vedere spre mare. S-a instalat cu Pudentilla la Cartagina De ia Pudentilia, Apuleius a avut un fiu, căruia i-a pus numele Faustinus. Acest prim proces de vrăjitorie al antichităţii romane, intentat de Sicinius Emilianus, pentru care a pledat Tannonius, stă la originea legendei lui Faust.

Apuleius a scris unul dintre cele mai mari romane ale lumii: cele unsprezece cărţi ale *Metamorfozelor*. Mai târziu, tot la Cartagina, un alt african, Augustin, a citat această carte sub titlul *Asinus aureus* (*Măgarul de aur*), pecetluind autorului ei pentru totdeauna renumele de om diabolic.

Subiectul *Metamorfozelor* lui Apuleius, preluat din uimitorul şi foarte micul roman grec al lui Loukios, este următorul: un bărbat pe care dorinţa îl transformă în animal vrea să redevină om. Sau, pe înţelesul grecilor: o teriomorfoză bruscă este urmată de o antropomorfoză interminabilă, întocmai ca vieţile noastre. Povestitorul romanului este în căutarea unei vrăjitoare. El vrea să devină pasăre, însă devine măgar. Cu alte cuvinte, el vrea

să devină Eros, dar el devine Priap. Lactanţiu (Firmianus Lactantius) – în *Divinarum institutionum*, I, 21 – istoriseşte că Priap s-a luat la întrecere cu un măgar. *mentula* măgarului s-a mărit mai mult decât fascinusul etern al zeului. Priap l-a ucis numaidecât pe măgarul încă itifalic şi a poruncit muritorilor ca de acum înainte să-i sacrifice câte un măgar.

Îndată ce a devenit măgar, povestitorul se ascunde într-un staul. În staul pătrund nişte tâlhari, care îl fură pe măgar ca să le care prada Trecând de la un stăpân la altul, povestitorul trece dintr-o păţanie într-alta Cade în mâinile unor preoţi ai lui Cibele, care l-au făcut martor la o petrecere cu *irrumatio* (felaţii). Apoi în mâinile lui Thiasus, patrician din Corint o matroană de rang înalt şi foarte bogată (*matrona quaedam pollens et opulens*) se îndrăgosteşte pătimaş de fascinusul lui. Ea îl plăteşte pe păzitorul măgarului cu o sumă mare ca s-o lase să petreacă o noapte cu acesta Apoi aşterne pe jos perne de puf umflate şi un covor. Aprinde lumânări de ceară, îşi dă jos veşmintele, „inclusiv faşă (*taenia*) ce îi acoperea sânii frumoşi”. Se apropie de măgar cu un flacon de cositor plin cu ulei înmiresmat îl unge cu ulei şi îi şopteşte: „Te iubesc” (*Amo*), „Te doresc” (*Cupio*), „Doar tu îmi eşti scump” (*Te solum diligo*), „Nu mai pot să trăiesc fără tine” (*Sine te iam vivere nequeo*), se aşază sub măgar, îşi introduce în ea pe de-a-ntregul (*totum*) fascinusul cel mare şi învârtoşat.

Thiasus află de capacităţile erotice ale măgarului său. îl răsplăteşte pe paznic. Hotărăşte să-l prezinte ca *ludibrium* la jocurile ce le va organiza exact după tablourile vii înfăţişând Judecata lui Paris. Povestitorul este condus cu o infractoare sortită fiarelor sălbatice din amfiteatru pentru a se împreună în faţa tuturor. Măgarul scapă din arenă, se duce pe plaja din Cencrea, şi zeiţa nopţii îl povăţuieşte să se ducă la sărbătoarea ce îi va fi

consacrată ei a doua zi. Măgarul se duce la sărbătoare, acolo mănâncă trandafiri (florile lui Venus şi ale lui Liber Pater). El redevine (*renatus*) om. îşi sfârşeşte zilele la Roma, pe Câmpul lui Marte, preot al zeiţei Isis.

Masca de lup al lui Phersu stă la originea acelor *lusi* etrusce. Un bărbat ţine în zgardă un lup care se aruncă asupra unui om a cărui figură este acoperită cu un sac. Moartea este un bărbat cu mască de lup care „învăluie" viii în noaptea definitivă. „Jocul" este punerea în scenă a unei *praedatio* (precum poemul *Odiseea* este punerea în scenă a unei răpiri). Ovidiu (*Metamorfoze*, I, 533) scrie: „Tânărul zeu... o urmăreşte cu paşi repezi, cum îl îndemna Amor însuşi. Ca un câine galic (*caniş Gallicus*), care a văzut în câmp deschis un iepure (*leporem*) şi, punându-şi amândoi nădejdea în ajutorul picioarelor, unul căuta prada (*praedam*), celălalt salvarea (*salutem*), unul, ţinându-se aproape, speră că acum îl va prinde şi-l urmăreşte cu botul întins, celălalt este în primejdie de a fi prins şi se smulge când era să fie înşfăcat şi scapă de gura care-l atinge, la fel sunt zeul şi fecioara: el îmboldit de speranţă, ea de teamă. Zeul totuşi mai uşor, ajutat de aripile lui *Amor*, o urmăreşte fără răgaz, gata s-o ajungă din urmă. şi răsuflarea lui învolburează părul răsfirat pe umerii fugarei. Cu puterile istovite ea se face palidă..."

Este regăsit momentul metamorfozei frescelor. Este momentul prădăciunii (şi nu cel al metamorfozei în dafin). Este o povestire de vânător. Este ochiul unic al celui care ţinteşte şi care o să slo

bozească pe neaşteptate coarda arcului său în sunetul morţii, sunet ce coincide cu prăbuşirea prăzii.

Verbul roman *excitare* a fost mai întâi un termen tehnic pentru câini, definind strigătele care li se adresau ca să stârnească prada, s-o urmărească şi să se îndârjească în această urmărire. Oamenii au folosit cuvântul *excitare* pentru ei înşişi, comparându-se cu aceşti lupi pe care îi domesticiseră cu intenţia de a îmbunătăţi prinderea prăzii.

Omul se simte hărţuit de dorinţă ca şi cum ar fi hărţuit de un lup.

Excitare a rămas vreme îndelungată un termen de vânătoare. La Petroniu, povestitorul pleacă să găsească o bătrână vrăjitoare ca să-l tămăduiască de impotenţă (*languor*). Baba începe prin a scoate din sân o plasă din fire împestriţate cu care îi leagă grumazul. Apoi face cu gura ei un cocoloş de colb, îl pune pe degetul mijlociu şi îl lipeşte de fruntea povestitorului. În fine, îngână un descântec (*carmine*), poruncindu-i să arunce în sân nişte pietricele vrăjite (*praecantatos*) şi învelite în purpură, în timp ce ea îi pipăie povestitorului organul viril. „Mai prompt decât cuvântul (*dicto citius*), bărbăţia mea a apărut mai vârtoasă ca oricând, făcând-o pe babă să tremure de uimire. Priveşte, strigă ea, ce iepure (*leporem*) am aţâţat (*excitavi*)!”

Existau trei feluri de vânătoare curat italică: iepurele cu laţul, cerbul cu sperietoarea (*formido*) şi mistreţul cu ţepuşa. Pentru Ovidiu, totul este vânătoare. Vânătoarea reprezintă trecerea necontenită de la animalitate la umanitate. Aretuza, la Ovidiu, spune că femeia este „un iepure pitit sub un tufiş, care observă boturile ostile ale câinilor şi care nu îndrăzneşte să facă nici cea mai mică mişcare” (*lepori qui vepre latens hostilia cernit ora canum nullosque audet dare corpore motus*). Narcis, tocmai în cursul unei vânători, abătându-se de la urmărirea prăzii, îşi pune jos suliţa şi, aplecându-se deasupra pârâiaşului, face din chipul său o pradă. Când Lucreţiu descrie visele,

el surprinde în mod spontan imaginea urmăririi amăgitoare a unui cerb imaginar, copoii lătrând, adulmecând urma, urcând de-a lungul drumului într-o atmosferă de teamă şi groază fanatică după gustul lui. La Roma, lângă *excitare*, un alt verb central este tot un verb cinegetic: *debellare*. *Debellare* înseamnă a îmblânzi, a supune, a domina, a iubi, a-şi impune voinţa Vânătoarea factice şi vânătoarea inversată şi umană – aceasta-i Roma. Dragostea şi jocurile de arenă nu sunt disociabile aşa cum o arată povestea matroanei din Corint. Pasiunea lui Sylla era aceea a lui Acteon. August a cerut tinerilor patricieni sau tinerilor (*iuvenes*) din municipii (*municipes*) să coboare în arenă ca gladiatori. Suetoniu afirmă că August a fost cel dintâi care a prezentat spectacole exclusiv de vânătoare. Prin intermediul lui Grottius, cel dintâi „împărat" (*princeps*) a înfrăţit definitiv Roma cu vânătoarea şi războiul, prevăzând poate că războaiele civile, care devastaseră timp de un secol cetăţile, le vor lăsa în pace în felul acesta şi că oamenii, regăsindu-şi pământurile abandonate, îşi vor potoli setea de violenţă în războaiele cu animalele şi vor decima mai degrabă animalele decât oamenii, şi vor distruge mai degrabă păduri decât oraşe.

În lupta primejdioasă împotriva fiarelor, orăşeanul încearcă să regăsească în el *duritia* barbarului, violenţa aprigă a *duri venatores* ai clanului primitiv, elanul impetuozităţii violente de la începuturi, ameninţarea imediată a morţii care te face erou. Mai mult: ansamblul calităţilor majore care îl definesc pe vânător impun rolul lui suveranului. Orice împărat este un Hercule ucigând monştri. Monarhul, chiar pentru a fi un pacificator (*eirenikos*) trebuie să fie războinicul poporului său, cutezător, tenace, rezistent Pentru împărat chiar şi distracţia trebuie să constituie o pregătire de război.

Vânătoarea precede războiul şi religia pentru că ea constituie originea acestora: nimicirea celuilalt şi sacrificiul în comun.

Virtus vrea să însemne „capabil de *victoria*”. A poseda *virtus* înseamnă a dispune de o forţă redutabilă, a poseda *genius* victorios. *Virtus* se încearcă prin invincibilitate (*lafelicitas*). împăratul virtuos şi împăratul dominator al fiarelor. Iată de ce el este menit prin jurământ să-şi intensifice *virtus*, să multiplice *victoria* în reprezentaţii de amfiteatru. Astfel îşi adună el forţa (*vis*), curajul (*fortitudo*) şi virilitatea sexuală (*fascinus*).

Astfel, pasiunii pentru vânătoare i s-a adăugat la Roma gustul pentru bestialitate. Era numită bestialitate împreunarea cu animale, altele decât omul. Cum Tiberiu a fost împăratul „ţap”, Nero a fost împăratul „leu”. Unul era cu anahoreza şi cunilingusul. Celălalt – cu

Sexul şi spaima

Pasiphae şi Apuleius

tragedia şi *impudicitia*. Amintesc sensul roman al cuvântului pudic: nesodomizat. În portretul care i-l face lui Nero, Suetoniu adaugă următoarea destăinuire: „După câte ştiu de la mai multe persoane, Nero era absolut convins (*persuasissimum*) că niciun om nu aveai consideraţie pentru pudoare şi nu menţinea pură nicio parte din corpul său (*neminem hominem pudicum aut ulla corporis parte purum esse*), însă majoritatea oamenilor ascundea (*dissimulare*) aceasta”.

Tiberiu zicea: *Cotidie perire sentio*! (Simt că mor în fiecare zi!) Nero declara: *Quam vellem nescire litteras*! (Aş fi vrut să nu ştiu să scriu!) Nero pretindea că desluşeşte nonlimbajul animalelor, împăratul se străduia să facă din bestialitate o specie de teatru. Trei surse care se sprijină

una pe cealaltă.

La Suetoniu (*Vieţile celor doisprezece cezari*, XXIX, 1): „Nero şi-a prostituat pudoarea într-o asemenea măsură, încât, după ce şi-a murdărit organele genitale, a inventat acest joc nou (*lusus*): înfăşurat într-o piele de fiară sălbatică (*ferae pelle contactus*), el se repezea dintr-o cuşcă (*cavea*), alerga în mare zor spre organele genitale (*inguina*) ale bărbaţilor şi femeilor legaţi de un stâlp (*stipidem*), apoi, după ce îşi potolea cu prisosinţă lubricitatea, se abandona libertului său Dorilor".

La Dio Cassius (*Istoria romană*, LXIII, 130: „După ce lega băieţi şi fete, goi-goluţi (*gwnnas*) de stâlpi în formă de cruce (*staurois*), el se înfăşură într-o piele de animal (*doran theriou*), se repezea spre ei, îi asalta cu neruşinare, muşcând din buze ca şi când ar fi mâncat ceva (*osper esthion*)".

La Aurelius Victor (*De Caesaribus*, *V*, *I*): „Poruncea să fie legaţi la un loc, ca nişte criminali, bărbaţi şi femei, apoi, îmbrăcat într-o piele de animal, pipăia cu faţa sa organele genitale ale celor două sexe (*utrique sexui genitalia vultu contrectabat*) şi, printr-o infamie şi mai mare, aţâţa cuplurile la ticăloşii şi mai dezonorante (*exactor*)".

Aceste scene sadice de bestialitate fictivă fac dovada unei veritabile puneri în scenă: stâlp, cuşcă, piele de animal sălbatic, năvală. Nero tragedianul a jucat pe Canaceu născând. A jucat pe Oreste ucigându-şi mama. A jucat pe Oedip care şi-a scos ochii. A jucat pe Hercule furios. îşi ascundea întotdeauna faţa sub măşti care îi reproduceau trăsăturile proprii (*personis efectis ad simiutudinem oris sui*). Teatru, *lusus*, frescă, anecdotă sexuală – toate sunt întotdeauna clipe ale morţii Nero purta pe braţul drept (*dextro brachio*) o piele de şarpe, ce şi-o vâra sub pernă (*cervicalia*) ca să adoarmă. Este posibil ca această punere în scenă spectaculoasa a împăratului

Nero, transformat în animal sălbatic, să reflecte o secvenţă a ritualului mitriac, care l-a atras pentru o vreme. Scena ar data în acest caz din timpul şederii la Roma a lui Tindate în anul 66 Suetoniu povesteşte că Nero arătase mai demult mult interes pentru ritualurile orientale ale Cibelei şi pentru cele ale lui Atragartis. O legendă sexuală ar fi prelucrat într-un sens iulian (venusian) o scenă la fel de mistică, însă de o altă natură şi în cursul căreia un Jupiter devenit leu (*le-o*) avea misiunea de a-i purifica pe preoţi prin foc.

Taurul şi săritorul

119

CAPITOLUL X TAURUL ŞI SĂRITORUL

Sofocle Tragicul a trăit până la vârsta de optzeci şi şase ani. La sfârşitul vieţii, el afirma că este „foarte fericit" că a fost eliberat de libidoul carnal, graţie vârstei înaintate, căci „scăpase de un tiran furios şi sălbatic (*luttonta kai agrion desspaten*)". În cartea întâi din *Republica* (329 c), Cefalos laudă răspunsul lui Sofocle.

Dorinţa este un asalt al animalităţii în noi. Este „câinele din noi, taurul din noi". Este de dorit ca omul, în împreunările sale, să imite, în actul fizic, pe cele ale juncilor şi taurilor, ale lupoaicelor şi lupilor, ale căţelelor şi câinilor, ale scroafelor şi mistreţilor. Să-şi îndrepte privirea spre animalele a căror conformaţie se trage din aceeaşi sursă este, de asemenea, inevitabil – şi aproape mai potrivit cu impetuozitatea avântului care îl cuprinde pe el însuşi. Romanii, mai mult decât alte popoare, au lăsat vestigiile acestei stupori şi reprezentările acestor metamorfoze care ne fac să vedem un noi înşine şi mai adevărat decât noi înşine într-un taur sau într-un lup.

Mormântul aşa-zis al Taurilor – din Tarquinia – datează din anul 540 î.Hr. El aparţinea familiei Spurina Fresca mare, ce acoperă peretele central din fundul

încăperii principale a mormântului, reprezintă un taur excitat, două grupuri erotice umane, şi o scenă extrasă din povestirile troiene. Fresca pune în mod deliberat laolaltă, în aceeaşi culoare roşie, în aceeaşi tuşă viguroasă, sexualitatea umană, rutul animalelor, capcana morţii războinice.

Taurul năvalnic domină clipa care precede moartea lui Troilos. La stânga, chircit, Ahile stă la pândă în spatele fântânii. La dreapta, Troilos se apropie călare. În centru, un palmier roşu îi separă. „Roşu" şi „palmier" sunt denumite în greceşte prin acelaşi cuvânt *phoinix*. Sângele şi moartea sunt strâns legate, precum moartea lui Troilos şi cea a lui Ahile, se leagă în aceeaşi zi, precum sunt legate erosul taurului şi cel al oamenilor, precum legate sunt concentrarea înanatică a capcanei şi monumentalitatea erotică şi divină a Taurului divin şi itifalic care se năpusteşte peste amanţi.

Iliada datează din secolul al VIII-lea î.Hr. Homer evocă în *Iliada Troilon hippocharmen* (XXIV, 257). Priam, tatăl lui, vorbeşte astfel despre fiul său. Adjectivul este dificil pentru că trimite la carul de luptă, exprimând în acelaşi timp bucuria luptei călare. Un oracol spusese că Troia nu va putea fi cucerită dacă Troilos împlinea vârsta de douăzeci de ani. Într-o seară, când băiatul îşi ducea caii la adăpat, Ahile, care sta la pândă în spatele fântânii, l-a atacat şi l-a ucis.

În frescă, asfinţitul roşu, plasat sub picioarele calului, indică ora când a fost ucis, după *Cântecele cipriene*, tânărul Troilos.

O altă versiune spune că Ahile s-a ascuns după fântână, unde Troilos îşi ducea seara caii pentru că îi îndrăgea. Ahile a apărut de după adăpătoare. Troilos o rupe numaidecât la fugă. Ahile îl urmăreşte. Troilos îşi găseşte adăpost în templul lui Apolo Timbreul. Se

înnoptează. Ahile îl roagă să iasă. Troilos refuză. Ahile îl străpunge cu lancea sa înăuntrul sanctuarului.

Nu se poate face economie de preverbal şi de preuman, în spatele cărora, pe de o parte, ceea ce grecii vor numi *logos* şi romanii *ratio*, pe de altă parte, ceea ce grecii ca şi romanii vor numi *ego* nu sunt decât nişte muşte. Şi nişte muşte purtătoare ale unui virus ciudat. Nu se poate face economie de prelatină, nici de lumea greacă, pentru a observa la originea sa rolul pe care romanii antici îl dădeau picturii murale. Să examinăm expresia *antiquus rigor*. Când Tacit vorbeşte de *antiquus rigor*, el aminteşte că pentru un roman rigiditatea precede frumuseţea şi el indică locul unde rigiditatea şi rigoarea se leagă între ele: în sexul uman sau taurin pe care dorinţa pare să-l pietrifice ridicându-l.

Nu vom şti niciodată ce tâlc dădeau simbolurilor falice din morminte cei ce le ciopleau ori le săpau în piatră şi le pictau. Poate că fântâna spre care se îndreaptă Troilos călare şi după care stă la pândă Ahile ne dezvăluie sensul imediat. Să-i facă pe morţii incineraţi ori înhumaţi să soarbă puţină viaţă pentru a-i reţine în sălaşul lor subteran cu scopul de a se feri de farmecele plăsmuite de ura

sufletelor pizmaşe, astfel încât dorinţa lor răzbunătoare să fie oprită chiar pe zidul mormântului – acesta este, poate, sensul „capcanelor” pe care mormintele le rezervă morţilor. Sau, poate, scenele homosexuale din jurul taurului năvalnic au fost înfăţişate cu intenţia de a le asigura, dacă nu o supravieţuire sau o renaştere, cel puţin tovărăşia unei vitalităţi paroxistice în taina şi cripta mormântului.

Ideea morţii exasperează frenezia de a trăi. Însă evocarea plăcerii readuce în mod irezistibil spiritul spre enigmele originii sale – care până la urmă este zeul mai necunoscut decât moartea.

Etruscii antici au legat întotdeauna dorinţa şi moartea. Ce rost au aceste două versiuni, una atât de simplu erotică, cealaltă atât de simplu thanatică, ale legendei lui Troilos (războinicul Ahile la pândă omorându-l pe războinicul Troilos sosind călare, sau tânărul războinic Ahile încercând să-l violeze şi asasinându-l pe tânăru! războinic Troilos atunci când acesta se închide în sanctuar)? De ce pictorul a plasat scena homosexuală în faţa taurului năvalnic exact deasupra acestui episod din războiul Troiei? Prin ce poate capcana morţii să fie legată de coitul anal? în *Iliada* (XIII, 291, XVII, 228), Homer foloseşte cuvântul care înseamnă întâlnire amoroasă (*oarystys*) pentru a denumi înfruntarea pe viaţă şi pe moarte în duel a luptătorilor. Când Hector, fratele mai mare al lui Troilos, aude rugăminţile tatălui şi ale mamei sale de a se pune la adăpost în spatele zidurilor Troiei, el îşi întreabă inima El se gândeşte să-şi arunce scutul, coiful, suliţa şi armura; se gândeşte să pornească spre Ahile pentru a-i oferi pe Elena şi comorile Troiei; însă ceea ce îl reţine pe neaşteptate să se ducă este faptul că în cazul acesta el ar fi „gol întocmai ca o femeie” şi că Ahile l-ar ucide întocmai ca pe Troilos. La Homer, verbul *mergnumi*, care înseamnă coit, are, de asemenea, sensul de „învălmăşeala luptei”. A pune sub jug o femeie este acelaşi lucru cu a omorî adversarul. Eros şi Thanatos au amândoi această putere de îmblânzire, de goliciune pasivă, de transport într-o altă *domus*, au, în sfârşit, aceeaşi capacitate de „frânge membrele”.

Prima *domus* este pântecele femeii. Cea de a doua este acea *domus* în care bărbatul violează femeile pentru a

se reproduce şi a reproduce casa (*domus*). Cea de a treia *domus* este mormântul.

Omul este înrădăcinat în dorinţa sa precum sugaciul în mama sa, precum fascinusul în *vagina*, precum bărbatul matur este înrădăcinat în copilăria sa istorică, precum octogeneza lui este înrădăcinată în filogeneză, precum viaţa este înrădăcinată în apartenenţa ei la univers, la anotimpuri, la ritmurile cardiace, la ritmurile nictemerale, la maree, la astrele care luminează.

De ce fresca din Tarquinia prezintă imaginea unui *coitus* în *tergo*? Troilos învins se oferă violenţei. Este slăbiciunea care iubeşte violenţa în latină: *obsequium* care se dăruieşte stăpânirii – *dominatio* (sclavia dăruindu-se autorităţii supreme). Este un raport de dominare care ascunde mai puţin înrobirea *servus-ului* faţă de *dominus*, decât supunerea *infans-ului* faţă de *Pater* (*pietas*). Autorii cruzimilor nu sunt zeii din ceruri, nici tiranii din imperii, nici părinţii din familii. Sunt cei născuţi care îşi cer născătorii. Sunt supuşii care îşi cer societatea, copiii părinţii, femeile stăpâni (*dominus*), credincioşii religia, nevroticii distanţa plăcerii. Sunt senatorii romani care cheamă asupra lor dispreţul împăratului Tiberiu.

De ce *paedicator*, în loc să privească taurul excitat, îşi întoarce capul?

N-o să ştim niciodată. La drept vorbind este un mister.

De ce Orfeu priveşte înapoi? în scena iniţială, originea subiectului încearcă să se vadă înfăţişată aşa cum o santinelă stă de pază sau cum un „voyeur” strânge între degete ceea ce vede cu ochii săi. Dacă noi existăm este pentru că ei se împreunează. Pluralului sexual la imperfect îi răspunde „ego” la prezent. Ceea ce stă îndărăt apare privirii, precum trecutul în prezent

Scena dintâi este invizibilă, inaccesibilă. Nimeni nu

are acces la ea pentru că zece luni selenare îl distanţează pentru totdeauna de ea Niciun om nu poate auzi strigătul în clipa când sămânţa din care este făcut se descarcă. Când strigătul este slobozit această sămânţă stă încă în puterea hazardului. Scena invizibilă este întotdeauna născocită. Ea este recompusă din elemente separate şi individualizate care îi urmează. Ea este aceea care dă formă informului, care procură o imagine în absenţa imaginii, o reprezentare nereprezentabilului intrat în scenă, sau intrat în materie, înainte de origine, înainte de concepere şi înainte de naştere (pentru că la om coitul, concepţia, originea, naşterea au fost separate în decursul timpului). Meditaţia subiectului asupra originii sale se amestecă, fireşte, cu agitaţia tumultuoasă a coitului care a avut loc pentru ca el să fie

făcut. Sexualul nu poate fi scris la prezent El nu cunoaşte nimic contemporan (nici chiar pe noi înşine). Sexualul este consacrat trecutului absolut. Sexualul este aoristic. *Sum*: *Coitabant*. Deoarece visul este sexual, această scenă care obsedează umanitatea este visată şi însufleţită precum un vis. Întotdeauna este vorba de o scenă animală pornind de la singura „închipuire" spontană de care dispun oamenii: visul (care este scena animată din care el rezultă). Întâmplător, „scena animată" a devenit o artă: „cinematografia". Cinematograful este o invenţie tehnică prin care s-a rezolvat dintr-o lovitură o aşteptare milenară, universală, individuală, nocturnă. Epicur spunea ca zeii, în ploaia necontenită de atomi cereşti, erau nişte figuri a căror compoziţie atomică se reînnoia fără încetare, ceea ce zămislea contururile lor diafane şi provoca

însufleţirea lor extrem de rapidă. Cicero, ironizându-i pe epicurieni, spunea că trupul, carnea zeilor epicurieni era o „cascadă de stropi”. Lucreţiu scria pe la mijlocul cărţii a IV-a (*De natura rerum*, IV, 768): „Nu-i de mirare, de altfel, că aste imagini (*simulacra*) se mişcă (*moveri*) şi că îşi zbuciumă-n tact şi trup, şi picioare, şi braţe, cum ni se pare la toţi că se-ntâmplă, când visul ne prinde. Vezi, când imaginea-ntâi a pierit, cu o altfel de stare alta se naşte, dar credem că-ntâia mişcarea îşi schimbă. Fără-ndoială aceasta se-ntâmplă cu mare iuţeală, sunt doar atâta de repezi, imagini atâtea-s de multe!” Când citim textele romane vechi, o ciudată însufleţire de imagini aşteaptă o artă imposibilă.

La optzeci de kilometri după ce ai traversat golful pornind din Amalfi, se află mormântul zis al săritorului de la Pestum. Acest mormânt a fost durat cu cel puţin opt secole înainte ca Vezuviul să erupă şi să-şi reverse lava. Săritorul este capacul cavoului. Fondul este alb, linia este neagră. Este încă „o umbră proiectată”. Este ceea ce grecii numeau *skiagraphia* (textual – o umbră scrisă), pe care Pliniu o traduce: *umbra hominis lineis circumducta*.

Pe piatra ce astupă mormântul, un mic personaj îşi ia avânt din vârful unei construcţii din blocuri de piatră pentru a sări în întinderea de apă verde, aproape de care se află un arbore.

Nu cunoaştem mitul pe care îl condensează această scenă. Aristotel (*Probleme*, 932 a) ne lămureşte că pictorii etici deosebesc verdele şi galbenul ca să facă distincţie între ocean şi fluvii. Pindar avertizează în două rânduri că nu este cu putinţă ca într-o viaţă de om să treci dincolo de coloanele lui Hercule. Simonides i-a dedicat lui Scopas un poem care începe astfel: „Nu e uşor să devii un om exemplar (*agathon*), de neuitat (*alatheâs*), bine întipărit în memoria altor oameni (*tetragânon*) pentru mâini, picioare

şi gândire”. Cu alte cuvinte – nu este uşor să ai din timpul vieţii o statuie de *kouros*. În secolul al VII-lea înainte de Hristos, *kouros* era o statuie funerară de marmură cu picioarele strânse, braţele lipite de-a lungul corpului, pe care oraşul o consacra unuia dintre membrii săi. În timpul vieţii este greu să treci de coloanele lui Hercule. Iată ce afirma Theognis: „Cred că era frumos să nu te fi născut, dar, dacă pe lume ai venit, frumos e să dai zor să treci cât mai degrabă al morţii prag”. Şi vorbele lui Ahile în Infern, care spune că oamenii, când îşi aleg destinul, au două posibilităţi: ori o viaţă lungă în anonimat, ori o viaţă scurtă de războinic şi un nume nemuritor. Pe capacul mormântului, omul plonjează în moarte, dincolo de coloanele lui Hercule, în oceanul din partea cealaltă a lumii, ca o statuie de *kouros* în memoria celor vii. Este opţiunea eroică. Mortul îngropat sub piatra din Pestum a preferat să lase o poveste de moarte în memoria tuturor celor care vor trăi o viaţă lungă şi obscură precum un boar.

Cele două spaime dintâi au legătură cu întunericul şi singurătatea, întunericul înseamnă absenţa vizibilului. Singurătatea – absenţa mamei sau absenţa obiectelor care o înlocuiesc. Oamenii cunosc aceste spaime: să cadă din nou în imensitatea abisului diform şi negru al uterului, teama de a redeveni fetus, teama de a redeveni animal, teama de a se îneca, frica de a se arunca în gol, groaza de a întâlni non-umanul. Sfinxul, cel care îi încerca pe călători cu ghicitori la Teba, leu, pasăre şi femeie în acelaşi timp, când Oedip i-a dezlegat ghicitoarea, s-a aruncat în moarte din vârful muntelui Fikeion. Căderea lui Icar a preluat ştafeta imaginară de la mormântul săritorului.

A crea lumea înseamnă a cădea pentru a ţâşni din nou. Saltul în abis, saltul în moarte constituie timpul dintâi. Afrodita reapare

Sexul şi spaima şiroind la suprafaţa mării. Pasărea numită cufundar aduce pământ cioc.

Roheim a murit în anul 1953. Cu un an înainte de moarte a publicat *The Gates of the Dream*, ultima sa lucrare, pe care a dedicat-o lui Sandor Ferenczi. Roheim afirma că orice vis înseamnă cufundare în interiorul propriu pentru a cădea din nou în vaginul mamei. La naştere, somnul aproape continuu „continuă" viaţa intrauterină. Realul, ca o trezire, nu este decât o clipă de foame, de frig şi de dorinţă dureroasă. Bătrâneţea desprinde puţin câte puţin corpul din somn şi îl „devulvă" în moarte (în somnul fără vis).

Fiecare dintre noi este un erou, care în fiecare noapte coboară în Hades, unde devine propria imagine; sexul lui se ridică precum un *kouros*. În fiecare dimineaţă visul său îl încredinţează din nou zorilor ca pe un arc întins şi ochii săi se deschid în lumina zilei.

Pompeiul rămâne mereu cufundat în neant. Herculanum rămâne mereu inundat de lavă. Mereu, ceva nefolosibil, viu, foarte vechi revine necontenit în suflet, în dorinţă, în naraţiunile dorinţei. În nicio civilizaţie, în nicio societate nu se acceptă nimic din ce este contemporan.

Lava împinge fără încetare, mereu produce dezordine, mereu înspăimântă.

Însă mereu se pietrifică numaidecât în contact cu aerul. Lava îşi astupă propriul acces spre ea însăşi, se pietrifică în opere, se academizează în limbaj şi, uscându-se, se înnegreşte şi devine opacă.

Trebuie să repetăm mereu vorbele lui Eschil încredinţate lui Pelasgos în *Rugătoarele*: „Da, am nevoie de o gândire profundă (*batheias*). Da, trebuie să cobor în abis (*buthon*), ca un săritor (*diken kolumbeteros*), ca o privire care ţintuieşte (*dedorkos omma*)".

CAPITOLUL XI MELANCOLIA ROMANĂ

Ce reprezintă lumea? Urmele lăsate de val când marea se retrage domol. Numele acestui val care ţâşneşte, spune Lucreţiu, este *voluptuos* şi el rezultă din fascinusul pe care plăcerea lui Venus o rezolvă repede cu prilejul fiecărui coit. Pictura este ţărmul regretului după realitate. *Mortibus vivimus*. Iată ce spune Musa libertul: „Pântecele nostru este mormântul râurilor şi pădurilor". Eu mai adaug vorbele lui Terenţiu Varro: „Pietricelele şi florile sunt precum oasele şi unghiile lui Dumnezeu". Lumea nu are sfârşit Femelele oamenilor o repopulează prin îmbrăţişări. Necurmată este lupta între veşnica împlinire a lumii şi veşnica Sfâşiere a timpului. Neîncetat Venus şi Marte se întreţin, se îmbrăţişează şi se sfârtecă.

După ejaculare, bărbaţii şi femeile sunt şi unii şi ceilalţi obosiţi şi uituci. Ei au slobozit o cantitate mică de cea mai mare calitate. Ei au secretat esenţa vieţii, dar o consideră o murdărie pe care o spală pentru că se simt în mod misterios năclăiţi. Acel *taedium*, dezgustul, perioada refractară, nu este decât umbra pe care coitul reuşit o aşterne pe corpurile care se trezesc pe neaşteptate golite de dorinţă şi confruntate în atingerea urmelor ei. Deoarece coiturile sunt prin excelenţă scenele însufleţitoare ale vieţii umane, refluxul lor însemnând puţină moarte.

În plăcere, ceva din sufletul nostru ne părăseşte. Vederea devine mai puţin ageră. Devenim nişte animale apatice.

Privirea prostraţiei melancoliei romane nu poate fi separată de privirea laterală a pudorii şi a spaimei. Consulul Petroniu a scris: „Plăcerea (*voluptuos*) încercată în coit este nesuferită şi scurtă, şi actul lui Venus este urmat de dezgust (*taedium*)". Voluptatea nu este decât o grabă unde vrei să fii condus ca printr-o vrajă. Satisfacerea ei se cufundă în cea de a doua care urmează spasmelor

Într-o senzaţie de decepţie nu numai în raport cu avântul dorinţei care o precede, ci şi cu lumina, cu furia, cu *elatio* (transportul) care făceau obsesia orelor ce le precedau şi a zilelor ce le pregăteau. Ovidiu spune că e vorba de o moarte de care scapi în somn în grabă, „învins, întins fără forţă”. Perioada când masculii, după ce s-au împreunat, contenesc să mai reacţioneze din punct de vedere sexual este numită de naturalişti „perioadă refractară”. Femelele nu cunosc perioadă refractară *post coitum*. Mişcarea depresivă la femele are loc *post partum*. Masculii scapă de dezgust în somn. Ei nu fug: ei aleargă să întâlnească lumea cealaltă, a morţilor şi a umbrelor. Acel *taedium* al masculilor trimite cu gândul la femei, după îmbrăţişare, la faza de linişte şi de inexcitabilitate în care se închide copilul după supt. Romanii vorbeau de oboseală, de senzaţia de rău de mare fără furtună, de suflet cuprins de greaţă. Aceasta este cel puţin analiza obişnuită a temei *taedium vitae*, a „dezgustului de viaţă” la romanii din antichitate.

Există un secret mai grav. Dragostea nu este doar un război pustiitor, nici săruturile doar carnivore. Noaptea nu duce spre zi.

Noaptea este o lume.

Ceva ce aparţinea fericirii se pierde în îmbrăţişare. În cel mai complet amor, în fericirea însăşi, există o dorinţă care înclină toată pe neaşteptate spre moarte. Ceea ce debordează de violenţă în plăcere este depăşit de o tristeţe care nu este psihologică. De o melancolie care sperie. Există lacrimi absolute care se amestecă. În voluptate există ceva care moare.

Este un sentiment de tandreţe pentru celălalt care

neliniştеşte inima. Este senzaţia clipei care ne este inaccesibilă. Este o gelozie nedesluşită în trecut, pe care nu o poţi readuce în prezent. Detu-mescenţa plină de bucurie, adăugându-şi senzaţia de ceea ce nu poate fi reînnoit, seamănă cu dorinţa de a plânge. Se ştie că multe lighioane mor în momentul fecundării ori al împreunării. Ceva se sfârşeşte. Când iubirea atinge gradul cel mai înalt de intensitate ceva ia sfârşit

Un fond de calm grozav apare în toiul tumultului. Este posibil să mori de fiecare dată în toiul plăcerii. Există o contopire atât de contopitoare despre care nu se mai poate spune că e consimţită.

Septimius Floreus Tertullianus scria în *De anima*: „În căldura extremei gratificaţii, în cursul căreia este slobozită umoarea împreunării, oare nu simţim deloc că ceva din sufletul nostru ne-a părăsit? Oare nu încercăm o stare de apatie în vreme ce vederea noastră devine mai puţin ageră? Aşadar sufletul produce sămânţa. Se poate spune că pruncul care rezultă este un picur din sufletul procreatorului său”. *Voluptas*, Tertulian spune limpede, este o *prostratio* a privirii, pentru că provoacă o „slăbire a vederii”. Este un „*flash*” al plăcerii înseşi, care şterge plăcerea, orbind-o. În plus, faţă de scena originară, nu există plăcere care să nu se consume în invizibil. Momentul plăcerii smulge scena ce are loc în vizibilitate. Fascinusul este stupefiantul stupefiantelor. El orbeşte.

De aici acel *stupor* pe care îl aşterne pe feţele care doresc.

Excitarea progresivă din timpul împreunării a fost deseori asociată cu imaginea unui carnivor care îşi devorează prada. Oamenii au considerat întotdeauna excitaţia ca un foc care arde mocnit şi care mistuie pe negândite tot organismul. Acest foc de artificii – orgasmul, punctul culminant al plăcerii ardente – nu este un

epifenomen, un beneficiu subsidiar, ci sfârşitul plăcerii. Oamenii nu doresc pentru a se elibera de o tensiune insuportabilă. Nu se caută anihilarea excitaţiei. În niciun caz, în amor nu se caută *taedium vitae*, dezgustul de viaţă. Este focul de artificii neurologic care mistuie orice imagine, orice pictură, orice film, orice fantasmă. Este răpirea din abis. Este capturarea necunoscutului care precede plăcerea.

Ce înseamnă a privi cu coada ochiului? A privi dintr-o parte ceea ce nu trebuie să vezi. Precum Lorelei. Precum nereidele.

Ce înseamnă francezul *reluquer* (a privi cu coada ochiului)? *Lure* înseamnă a pândi din ambuscadă. Precum Ahile îl pândeşte la fântână pe Troilos. Coşmarul „priveşte cu coada ochiului" aceeaşi scenă ca şi visul: scena coitului, care nu poate fi văzută, înspăimântă şi, totodată, excită. Care este lupul morţii ce devorează? Este agresivitatea îmbrăţişării. Buzele care se iubesc sunt şi buzele care ciopârţesc şi mănâncă. Descrierea lui Lucreţiu este exactă: coitul este o vânătoare, apoi o luptă, în sfârşit – o furie. Buzele se ridică deasupra dinţilor carnivorelor şi se întind într-un rânjet sângeros, care se numeşte râs. Buzele sunt cele care amintesc vânătoarea sălbatică şi devorarea sacrificiului care o încheie.

128

Sexul şi spaima

Melancolia romană

129

Groaza în plăcere, mai mult decât oboseala din care e făcută, mai mult decât sleirea Fascinusului şi chircirea lui Muto sub formă de penis, mai mult decât „călătoria pe meleaguri străine" a dorinţei, este legată de somnul în care ne cufundă. Somnul, din care te temi că nu te mai trezeşti niciodată, constituie prima lume a morţilor.

Corpurile care s-au îmbrăţişat recapătă în somn imaginea invizibilă. Este Hypnos care se află în inima lui Eros şi a lui Thanatos.

Plăcerea ameninţa dorinţa şi este normal ca dorinţa să fie în stare să deteste plăcerea, să încerce o aversiune totală împotriva detumescenţei (este puritanism, însă şi artă). Dorinţa este contrariul plictiselii, al epuizării, al saturaţiei, al adormirii, al dezgustului, al lâncezelii, al *amorpheia*. Orice basm, orice mit, orice povestire ţinteşte exaltarea dorinţei şi angajează lupta împotriva plăcerii. Romanul erotic sau pictura pornografică (prin definiţie nu există roman pornografic, nici pictură erotică) nu caută câtuşi de puţin să producă bucurie, ci să stârnească dorinţa: ele încearcă să erotizeze limbajul sau vizibilul. Încearcă să scurteze perioada refractară. Declară război *taedium-uhu*.

Iată de ce *taedium vitae*, dezgustul care urmează plăcerii, îşi ataşează artele, precum crengile arborilor se ataşează de trunchiul lor. Arta preferă întotdeauna dorinţa. Arta reprezintă dorinţa indestructibilă. Dorinţa fără plăcere, pofta fără dezgust, viaţa fără moarte.

Homer a adus în scenă pe cel dintâi melancolic în personajul Belerofon. „Urât de zei, întotdeauna singur, el rătăcea prin şesul Aleison, cu inima distrusă de tristeţe, ferindu-se din calea oamenilor” (*Iliada*, VI, 200). *Thymon katedon* mâncându-i inima, zice Homer. Epitetul homeric descrie magnific melancolia: autofagia corpului cu ajutorul sufletului. Nefericitul este un Narcis devorat de propria imagine.

Parrhasios l-a pictat pe Herakles. Tot el l-a pictat pe Filoctet. Iată povestea. Când Herakles, mistuit de chinuri, a vrut să moară, Filoctet a acceptat să-i aprindă rugul. Pentru a-i mulţumi, Herakles i-a dăruit arcul şi săgeţile sale. Mai târziu, Filoctet, îndrăgostit şi el de Elena, a

plecat să lupte la Troia. Un şarpe l-a muşcat de picior, şi rana a început să răspândească o duhoare de putreziciune atât de neplăcută, încât toate căpeteniile grecilor nu am mai putut-o îndura. Ulise i-a convins să-l abandoneze pe Filoctet pe o insulă pustie.

Filoctet este cel dintâi Robinson Crusoe. Este cel dintâi „surghiunit pe o insulă", cu mult înainte de legile împăratului August Este cel dintâi eremit. Este cel dintâi Tiberiu.

Anticii spuneau că Filoctet constituie capodopera lui Parrhasios. În tabloul lui Parrhasios, suferinţa lui Filoctet era atât de mare, încât se vedea limpede că el „nu mai ştia ce este somnul". Pictorul i-a pictat o singură lacrimă în ochiul uscat. Filoctet se târăşte cu greu spre prada pe care a doborât-o, ca un om cuprins de furie spre izvorul care trebuie să-i potolească setea. Este în apropierea grotei lui. El face să răsune stâncile cu vaietul lui solitar, mai mânios pe oamenii care l-au trădat decât pe rana care îl macină. Lacrimile lui amare picură peste sângele negru ce curge peste marginile rănii lui putrede. „Pletele-i sunt zbârlite, sălbatice. Sub pleoapa uscată, o lacrimă-a-npietrit" (Planudiu, *Antologia*, IV, 113).

Seneca scrie: „Nu există animal mai morocănos (*morosius*) decât omul". Seneca Fiul, primul ministru al împăratului Nero, a fost întruchiparea urii pentru tot ce este viu. Ura plăcerea. Ura mâncarea. Ura băutura. Adora banii şi teama de suferinţă. În toate era opusul tatălui său. A murit milionar. Seneca reprezintă uscăciunea arzătoare, depresivă, chinuită a limbajului şi a puterii. Este cel dintâi care s-a botezat „pedagogul neamului omenesc". Este puritanul. „Moartea te dă la o parte de lângă un pântece dezgustător şi rău-mirositor". Nu Sfântul Pavel a scris această frază, ci Seneca Fiul la aceeaşi dată, iar acesta a scris-o tranşând pentru întreaga lume romană.

Seneca Fiul îi scrie lui Lucilius (LIX, 15): „Toţi… tind spre bucuria sufletească (*gaudium*), dar nu ştiu de unde să dobândească una statornică şi puternică. Unul o caută-n petreceri şi desfrânare (*luxuria*), altul în fală şi-n gloata clienţilor din jurul lui, altul în dragostea unei femei, altul în gloria literară – deşartă glorie, căci nu aduce nicio însănătoşire.

— Pe toţi aceştia îi amăgesc momeli amăgitoare şi de scurtă durată (*obiectamenta fallacia et brevia*), ca şi beţia care răscumpără nebunia veselă a unui ceas (*unius horae hilarem insaniam*), cu o îndelungă silă (*taedio*), ca şi aplauzele şi

aclamaţiile succesului, pe care-l câştigă şi-l ispăşesc cu multe chinuri”.

Această pagină din Seneca pare să conţină totul. Mâncare, plăcere erotică, ambiţie, putere, ştiinţă, artă – nu există valori. Te-ai putea crede în secolul al XX-lea.

Caelius zice că *taedium vitae* este tristeţe (*maestitudo*). Seneca spune că *taedium*, maladia oamenilor, vine de la cunoştinţa că ei au un corp situat între două limite ignobile, care îi acordă coitul din care ei provin şi putreziciunea morţii în care se descompun. Odată cu melancolia (*înstia* traduce *melageholia*) apărea numaidecât cortegiul dezgusturilor şi al detestărilor. *Phobos* înseamnă *melageholia* (spaima înseamnă dezgust de viaţă). Latinescul *tristia* concentrează în aceeaşi noţiune *dusthumie* (proastă dispoziţie), *nausea*, atracţia nopţii, ura pentru anturaj (*anachorisis*), cufundarea în spaimă fără motiv, în fine – dezgustul pentru împreunarea sexuală – coit. Un alt simptom este „furnicătura care urcă

până între umeri”. Lucreţiu include simptomele în cinci categorii: îngrijorarea, amărăciunea, teama, uitarea şi remuşcarea. El le consideră anticipare a morţii, letargie, maladie a morţii. El nu menţionează niciodată pentru el dificultatea de gândire (*difficultas*) asupra căreia doar Caelius insistă. Lucreţiu zugrăveşte astfel portretul melancolicului: *Perturbata animi mens în maerore metuque triste supercilium, furiosus voltus et acer* (Spiritul greu tulburat de adâncă tristeţe şi teamă, aspru-ncruntate sprâncene, smintită, barbară privire, *De natura rerum*, VI, 1183). În sfârşit, Seneca Fiul este cel care asociază definitiv sila, melancolia şi geniul (*De tranquillitate animi*, XVII, 10): „În clipa în care sufletul dispreţuieşte tot ce este neînsemnat (*vulgaria*) şi de rând (*solită*), şi se înalţă pe culmi purtat de o simţire sacră, numai atunci va cânta ceva mai presus de puterea omenească”.

Toată pictura romană este făcută din momente etice triviale ori solemne. Pliniu a descris un tablou de Antifilos unde este admirat un băiat tânăr suflând în foc, iluminându-şi astfel faţa. Este un iluzionism de moment. Este un „instantaneu”.

Viaţa se înfioară de lumină pe fundalul morţii.

Filostrate a pictat un craniu de mort. Este, spre deosebire de *Vanităţile* lumii vii, un *Carpe diem* funebru: trebuie să culegi floarea celor ce vor pieri în acel *individuum* al timpului, de care vorbeşte Horaţiu, şi în acel *atomos* de lumină, de care vorbeşte Lucreţiu. Prin urmare, frescele sunt „listele de pradă ale lumii” (*praedatio*): fructele în momentul culegerii, peştii în momentul când ies din apă, vânatul care o să fie prins.

O creangă de piersici acoperite cu puf este aşezată lângă un vas de sticlă plin cu apă. Vasul scânteiază.

Un cocoş încearcă să scoată din coş o curmală. O

găină sultană se apropie de un ibric răsturnat

O pasăre ciuguleşte un fruct într-o lumină roşiatică (venind dinspre pervazul ferestrei pe care este pus un măr roşu şi lucios), un iepure de casă, mare, ronţăie boabe dintr-un strugure.

Smochinele, piersicile, prunele, cireşele, nucile, strugurii şi curmalele, sepiile, langustele şi stridiile, iepurii, potârnichile şi sturzii sunt la fel, acum ca şi odinioară. Vasele în care sunt puse – aproape aceleaşi. În privirea foamei există o monotonie – precum există o perpetuitate a foamei care îi subjugă pe oameni – care visează un sezon de fructe pe care ea să le „reculeagă" în absenţa sa. Frescele parietale din peşterile preistoriei asigurau întoarcerea vânatului pe care vânătoarea îl smulsese vieţii. Iată un vers izolat din Afranius: *Pomum*, *holus*, *ficum*, *uva*. (Mere, legume, smochine, struguri.)

Seneca îi replică în epistola LXXVII: *Cibus*, *somnus*, *libido*, *per hune circulum currítur* (Masa, somnul, dorinţa, iată cercul în care ne învârtim). Nu doar curajul ori numai nenorocirea inspiră voinţa de a muri: „poate să facă asta dezgustul sau monotonia (*fastidiosus*) vieţii". Ofrandele de bucate şi libaţiile oferite morţilor (zeilor) de sufletele mai puţin dezgustate, ca o parte ce le revine, devin treptat efigii oferite unor efigii. În mod ciudat, fantasma plină de cruzime a lui Parrhasios pictându-l pe sclavul din Olint nu dispare nicio clipă. Nici aceea a lui Aristide, reprezentând-o pe femeia moartă care alăptează. Ceea ce ne înfăţişează aceste tablouri de natură nu moartă, dar care moare este numai suferinţa patetică şi pasivă a lucrurilor înainte de a fi devorate.

Prunele gata să cadă sunt ca barbunul care tresaltă pe paviment dinaintea convivilor, care îl vor mânca după ce va fi pregătit de către bucătar. Barbunul este ca şi sclavul din Olint, care la rândul

Sexul şi spaima lui este precum curmala ciugulită de cocoş, precum ciorchinele ronţăit de iepure. Aceste *ex-voto* rituale aduc în scenă acel *obsequium* (supunerea totală a unui *servus* faţă de *dominus*). Ceea ce este înfăţişat sunt nişte chipuri (*vultus*, în niciun caz *prosopa*) încremenite în faţa fatalităţii de a fi consumate. Acestea sunt naturi înfăţişate sub semnul coitului. Nu e vorba de tăcerea care le înconjoară; există o obsecviozitate sexuală în cireaşă din ciocul mierlei. Este o durere mai mult supusă decât tăcută.

Atena în secolul al II-lea înainte de Hristos, Roma în secolul I după Hristos, Olanda în secolul al XVII-lea au cunoscut aceeaşi criză urbană, aceeaşi rupere de oraş, aceeaşi întoarcere la ţară, aceeaşi celebrare a naturii. Predomină pictura de şevalet iluzionistă, acolo unde animalul familiar pare să persiste şi unde precaritatea anotimpului trecut este imobilizată în însăşi reprezentarea sa, acolo unde bucatele abundă într-o grijă pentru îndestulare şi imortalizare superstiţioasă, întorcându-se dinspre sfera publică spre cea privată, părăsind megalografia pentru ropografie (a picta obiecte mici), apoi pentru riparografie (a picta deşeuri, obiecte neînsemnate: aici s-a remarcat geniul lui Sosos din Pergam). Hegel spunea despre pictura olandeză că a fost „duminica lumii”. Pictura romană a fost *xenion-ul* lumii (prezentul ospitalităţii înapoiat gazdei, Naturii, lui Venus). Pictorul Galaton a realizat un tablou de şevalet reprezentându-l pe Homer vomitând (*emounta*), în vreme ce alţi poeţi îşi culeg inspiraţia din ceea ce gura lui a vărsat (*ta ememesmena*).

Marţial este poetul care a investigat *concretio*. Din ceea ce putea fi scris ori văzut, el a ales tot ce era mai frust, mai sexual, mai concret, mai precis. Un baroc concret. El descrie mânătărcile, vulvele scroafelor,

cornetele cu zaruri, *mentula* plină de sămânţă a patronilor introdusă între buzele *pueri-Xor*, vătuii, primele *codices*. El descrie florile de lemn-câinesc. „Calcanul este întotdeauna mai mare decât talerul pe care este pus”, scrie poetul. El descrie bucăţelele de gheaţă sfărâmată puse în cupe. Aduce în scenă colecţionari de antichităţi, farfurii vechi, vinuri vechi, tapiserii de pe vremea Penelopei. În cartea a X-a, îşi compară arta cu cocleala care roade bronzul. Visează la sihăstrie, la heleşteie, la hulubăriile din Spania, la grădinile de trandafiri. Visează să părăsească Roma, chiar şi casa

de la ţară, din Nomentum, să ajungă la ferma copilăriei, să ajungă la Bilbilis.

La înscăunarea lui Nerva, la adopţiunea lui Traian, el părăseşte în sfârşit etajul al treilea de la Quirinal. Pleacă în Spania natală.

Pliniu cel Tânăr îi plăteşte călătoria. Ajunge la Bilbilis. Încearcă numaidecât o plăcere nebună sculându-se doar la ora nouă, fără să fie silit să-şi îmbrace veşmântul, încălzindu-se la un foc cu lemne de stejar. Pe urmă, plictiseala de a trăi la ţară, între un câmp de trandafiri şi un eleşteu închis, biruieşte cu greu necazul că îmbătrâneşte şi umbra morţii din „hulubăria-i cea albă”.

Marţial este o literatură care părăseşte cetatea.

Cu o sută de ani în urmă nu s-ar fi întâmplat aşa ceva Horaţiu era fiu de libert, şi Vergiliu fiu de olar. Concepţia lor despre artă era servilă, adică arta trebuia să placă. Este o literatură de curte. Ei nu se mai adresau cetăţii lor, ci palatului.

Marţial nu se mai adresează nici Urbei, nici palatului imperial, ci sihăstriei lui din provincia natală.

Romanii erau obsedaţi de ajunul morţii. Properţiu

lega iubirea şi moartea (*Elegii*, II, 27): „O, muritori, vreţi să cunoaşteţi ceasul cel neştiut al morţii (*incertam funeris horam*) şi calea pe care moartea va veni. Casele noastre vor lua foc (*domibus flammum*), casele noastre se vor nărui (*domibus ruinas*) … Numai îndrăgostitul cunoaşte (*solus amans novit*) ceasul şi chipul morţii". În cartea întâi scrisese: „Amorul cel mai lung (*longus amor*) nu-i niciodată prea destul. Mai mult decât orice mă înspăimânt la gândul că-n clipa morţii o să-mi lipsească iubirea ta. O nu, iubirea noastră a pătruns atât de-adânc în mine, încât chiar şi cenuşa-mi (*meus pulvis*) îţi va păstra amintirea. Ne-am bucurat de o lumină scurtă. Ne-aşteaptă noaptea şi un somn greu, fără vise. La rându-mi, în ţara întunericului coborând, vană imagine (*imago*) a celui ce am fost, mereu voi fi al tău… O mare dragoste (*magnus amor*) trece chiarşi fruntariile morţii" (*Elegii*, I, XIX).

Seneca Tatăl relatează o magnifică discuţie gramaticală având ca temă clipa care precede moartea. Cornelius Severus a adus în scenă nişte soldaţi care cinau în ajunul unei bătălii (*în posâemm diem pugna*). Soldaţii se întind pe iarbă (*strati pe herbam*). Iată ce

spun ei: *Hic meus est dies*! (Această zi îmi aparţine încât) De aici se iscă două controverse. Cea dintâi este o dispută etică: soldaţii trebuie să fie osândiţi pentru că îşi pierduseră nădejdea în ziua de mâine (*trastinum desperent*). Lamentaţia lor era defetistă. Ei n-au „salvgardat măreţia unui suflet roman" (*romani animi magnitudo*). Orice soldat lacedemonian ar trebui să fie preferat în locul lor, deoarece acesta nu s-ar fi îndoit de succes. Soldatul lacedemonian ar fi zis: „Ziua de mâine îmi

aparţine”.

Cea de a doua dispută este gramaticală. Porcellus îi reproşează lui Cornelius Severus că a făcut un solecism când, fiind vorba despre mai multe persoane, zice: *Hic meus est dies* şi nu *Hic noster est* (Aceasta-i ziua „noastră” de pe urmă). Dar Seneca Tatăl intervine în discuţie: el îi reproşează lui Porcellus propriul lui reproş. Căci frumuseţea expresiei, zice el, vine de la faptul că soldaţii întinşi pe iarbă în ajunul morţii lor nu au vorbit ca un cor de tragedie (*în choro*), ci fiecare a luat pe seama sa moartea care îi ameninţa pe toţi, şi este ca şi cum fiecare (*singuri*) ar fi rostit: *Hic meus est dies* (Această zi îmi aparţine încă). Şi el conchide că teama de moarte, pentru a fi erou, este în mod necesar personală.

Soldaţii se cufundă separat în abis. Iată ce spune Horaţiu: *Nescit vox missa reverte*. Fiecare dintre vocile lor este o voce pierdută.

Taedium-xă romanilor durează tot secolul I. *Acedia* creştinilor apare în secolul al III-lea. Reapare sub forma melancoliei în secolul al XV-lea. Revine în secolul al XIX-lea sub numele de *spleen*. Apoi, în secolul al XX-lea, sub numele de depresie. Acestea nu sunt decât cuvinte. Dar ele conţin un secret mai dureros. Există inefabil. Inefabilul este „realul”. Realul nu este decât numele de taină al vlăguirii în adâncul descreşterii. La drept vorbind, în afara limbajului, nimic nu este limbaj. Şi tot ce nu este limbaj este real.

Taedium vitae nu este legat numai de întoarcerea realului. El sfărâmă timpul.

Să fi fost cuprins de dorinţă şi să vezi sexul masculin flacid antrenează întotdeauna o stare ciudată de extaz: „decalaj orar cu paleoliticul”. Dorinţa şi teama sunt de aceeaşi sorginte.

Lui îi este teamă. El este plin de nelinişte. El stă ca o

statuie.

El doreşte. Este ca o statuie.

Dorinţa ca şi moartea îşi „fascinează” prada în aceeaşi manieră pietrificatoare. Vrabia ameninţată de un şoim se precipită spre ciocul prădătorului şi astfel – spre moarte. Aceasta e fascinaţia: ceea ce grăbeşte în moarte pentru a scăpa de spaima pe care o trezeşte.

Dorinţa este teama.

De ce am scris, ani în şir, această carte? Pentru a înfrunta misterul: plăcerea este puritană.

Plăcerea face invizibil ceea ce vrea să vadă.

Plăcerea smulge viziunea a ceea ce dorinţa nu făcuse decât să înceapă a dezvălui.

Acedia este descrisă de creştini ca un *vitium* (un păcat mortal). Este neputinţa de a fi atent Lipsa de interes pentru orice, chiar pentru bine, chiar pentru aproapele, chiar pentru Dumnezeu. Avem de-a face cu o letargie diabolică. Cu fascinaţia sinuciderii. Cu depresia care amplifică în ochii romanilor, deveniţi creştini, trăsăturile acelui *taedium*, ale complezenţei fără limite faţă de acest flagel interior, faţă de nimicirea voinţei, faţă de pierderea oricărei atracţii, culminând în voluptatea unei neplăceri infinite, ura faţă de viaţă, care se obstinează împotriva creatorului său (nu fascinusul biologic, ci divinitatea teologică).

Petrarca, în *Secretum*., scrie: „*Taedium vitae* (dezgustul de viaţă) este singura pasiune aspră, dureroasă şi cumplită în stare pură”. Legat de aceasta, Petrarca dezvoltă tema extraordinară a lacrimilor fără motiv. În *acedia*, în tristeţea pură şi ura pentru încarnare trebuie să vedem istovirea extremă a vieţii. Este însăşi moartea care hipnotizează în gestul de a respinge fascinusul. Cele două Renaşteri, preocupate de a retraduce în greacă acest sentiment, au repus în circulaţie cuvântul melancolie şi au

suprimat pentru secole aceste două etape monumentale şi autonome care au fost *taedium*-ul romanilor şi *acedia* creştinilor.

Englezii au reluat vechiul cuvânt latin *addictio* pentru a descrie starea de dependenţă la care ajunge toxicomanul atunci când a fost îndepărtată starea de toxicitate a drogului. *Obsequium* se poate traduce prin dedarea la starea de dependenţă. Din *obsequium* a derivat

136

Sexul şi spaima acest sentiment de neconceput pentru Roma antică: păcatul Sentimentul păcatului îl definesc astfel: o legătură devastatoare de dependenţă. Senzaţia de vinovăţie interioară care o hrăneşte creşte pana la vidul violent în clipa când nu mai regăseşti înăuntrul tău vechea dependenţă de sclav.

CAPITOLUL XII LIBER

Ea meditează. Stilul îi atinge buzele. Ea îşi sprijină uşor vârful stilului de mijlocul buzei. Tânăra fată este surprinsă într-un moment de concentrare, cu privirea rătăcită. Ea nu încearcă să placă: este adânc cufundată în meditaţie. În mâna stângă ţine patru tăbliţe de ceară legate între ele.

După ce şi-a sprijinit vârful stilului (*stylus*) de perniţa buzei, tânăra patriciană s-a oprit ca să se gândească înainte de a începe să scrie. Ochii ei sunt absorbiţi de ceea ce ea urmează să scrie. Este o faţă plină de visarea celuilalt

Privirea îmbrăţişează invizibilul spre care călătoreşte sufletul ei. Ochii i se desprind de locul în care trăieşte şi se cufundă în altă lume unde ea vede ceea ce doreşte să vadă. Mă gândesc la scrisoarea în care Postumiamus îl înfăţişează pe Sfântul Ieronim lucrând în chilia lui de anahoret: *Totuşi semper in lecâione*. *Totuşi in libris est*. *Non die non nocte requiescit*... (Mereu cufundat în cartea

lui, absorbit de lectura lui, fără să obosească vreodată...) La fel cum *voluptas* angajează *taedium* şi atrage în somn, la fel lectura atrage în cealaltă lume. Scrisul înseamnă tot o transportare în sufletul celuilalt care încearcă să-l convingă. Este sălăşluirea halucinantă pe care Cato o interzicea femeilor, o retragere din lumea cunoscută, un timp petrecut aiurea decât aici, o anahoreză.

Liber era unul dintre numele zeului fascinant. Pentru antici, vinul nu înseamnă în primul rând beţia care rezultă şi *nausea* melancolică de la sfârşit. Vinul (*Liber*) defineşte mai întâi ceea ce încordează sexul bărbatului (Silen, Bacchus). Apoi, vinul negru şi

gros (care era amestecat cu apă caldă) trimite la fierea neagră (*melageholia*, vinul trist, vinul care măreşte *ethosul* fiecăruia, care dezvăluie caracterul). *Non facit ebrietas vitia sed protrahit* (Beţia nu creează viciul, ea îl scoate la iveală). Prin vin, Dionysos scoate la iveală sexul şi atrage după sine alaiul lui Fascinus, format din bărbaţi a căror tunică este suflecată de către un *olisbos* artificial, ataşat la pântecele lor în ziua ceremoniei lui Liber Pater. El scoate la iveală *furor* (nebunia, concepută ca fructul sufletului ajuns la maturitate). Zeul Liber „eliberează": întăreşte sexul; întărâtă caracterul. Apuleius, în Panegiricul său din Cartagina (*Florida*, XX), clasează în mod diferit cele patru funcţii ale lui Liber: „Cupa dintâi e pentru sete (*ad sitim*); cea de a doua pentru veselie (*ad hilaritatem*); cea de a treia pentru voluptate (*ad voluptatem*); cea de-a patra pentru nebunie (*ad insaniam*)".

Însă Liber nu era doar numele zeului fascinantului şi al vinului. Liber era, de asemenea, numele cărţilor.

Ei citesc în tăcere. Ceea ce citeau aceşti lectori erau cuvinte latine. *Mortibus vivimus* (trăim prin morţi). Pasajul din Musa libertul, atât de criticat de contemporanii lui, este şi mai frumos: „Toate păsările care zboară de colo-colo, toţi peştii care înoată, toate fiarele sălbatice care sar îşi află mormântul (*sepelitur*) în pântecele nostru. Gândeşte-te acum de ce murim aşa de pe neaşteptate (*moriamur subito*). Trăim prin morţi". Grecii arătau multă pudoare (eufemie) pentru a spune falus: ei l-au supranumit *Physis* (natura), *Charis* (bucuria, *Pragma* (lucru) sau *Deina* (grozav-minunatul). Artemidor spune că numele pe care femeile îl dădeau în mod curent membrului viril era *to anagkaion* (constrângătorul). Doar noi înşine, fiarele noastre moarte, dorinţele noastre, naturile noastre moarte, în adâncul sufletului sunt cuvinte latineşti. Focul mocneşte sub limbă. *Gaude mihi* (desfată-mă) devine* „*godemiche*". *Cunnus*, „con", *quoniam*, *casus*, „caz", *causa*, „chose", au murit din secolul al XVIII-lea, însă termenii care le-au înlocuit au păstrat în mod uimitor o formă latinească: penis, phallus, uterus, hymen. Mereu, limba mamă, limba protomaternă este aceea a insultei, adică limba în care obscenitatea este dorită cel mai mult. Mormântul de care vorbea Musa nu este niciodată închis. Este limba latină. Ceea ce există înainte de limba noastră trimite la ceea ce există înainte de naşterea noastră. Substratul latin va exprima scena cea mai veche.

Ceea ce, copii fiind, citeam în closetele de lemn din curtea recreaţiilor, în frig şi cuprinşi de scârbă, ceea ce gravam pe partea interioară a cabinelor de la piscine, ceea ce murmuram cu frică prin tufişuri, roşind în penumbră, întinzând mâinile, tremurând, generează materia unei limbi anterioare, în care se regăseşte toată jena, toată curiozitatea, tot pedantismul acestei vârste de violenţă şi de spaimă. De ce societăţile noastre consemnează în scris,

în cărţile de ştiinţă sau chiar în cărţile erotice, sub forma lor latină cuvintele nonechivoce şi caustice, care se învaţă la pubertate cu lăcomie, cu inima bătând, şoptindu-le în cameră, pe întuneric? Pentru că ar fi o impietate să faci decente aceste cuvinte născute să fie ruşinoase şi a căror lipsă de ruşine strămută în altă lume, unde nu există limbaj. Nu este cu putinţă să fie debarasate de forma lor crudă, piperată şi decalată fără să fie trădate. Cuvintele obscene sunt cuvinte de dragoste, pentru că ele se opun detumescenţei limbajului. Ruşinea şi abjecţia sunt nimburile lor. Grosolan, greoi, plin de ruşine – precum sexul masculin nu este drăgăstos decât diform, atârnând greu, plin de viaţă şi de ruşine – aşa trebuie să fie singurul cuvânt capabil să atingă centrul unei pasiuni. Tot ce vine din categoria celor ce se pot spune, din categoria *status-ului*, va trăda ceea ce îţi stă pe limbă să rosteşti, va fi periferic dorinţei, va insulta ceea ce celălalt are generozitatea să dezvăluie de la sine. Caracterul *horridus* este cel care defineşte versurile fescenine. În anul 475, când imperiul devenise creştin, Sidonius Apollinaris, ginerele împăratului Avitus, episcop de Clermont, opune încă stilului fluid, moale, curgător, diafan proza *torosa et quasi mascula* a frumuseţii (nervoasă şi, ca să spunem aşa, masculină). Violenţa cuvintelor Fulviei adresate lui August: *Aut fuâue aut pugnemus* (ori facem amor, ori – război) nu şi-a pierdut tăria Alegerea este mereu aceeaşi şi cea mai simplă dintre toate: Venus ori Marte. Laclos a inversat scena, punând întrebarea Fulviei în gura lui Valmont, şi răspunsul lui August în cea a doamnei de Merteuil. Şi doamna de Merteuil răspunde: „Prea bine, război!”

* (în franceză – n.tr.)

141

Septumius este autorul unei fraze enigmatice şi teribile: *Amat qui scribet, paedicatur qui leget* (Cel care scrie sodomizează, cel care citeşte este sodomizat). *Auctor* rămâne un *paedicator*. Este vechiul status al omului liber roman. Însă *lector* este *servus*. Lectura se regăseşte în pasivitate. Cititorul devine sclavul unei alte *domus*. A scrie doreşte. A citi se bucură.

Orice bărbat, orice femeie sunt pasivi când soseşte clipa juisării. Iubita ridică braţele în pasivitatea originară. Există o spaimă care rătăceşte în pasivitate. Juisarea feminină este o spaimă care se bucură de pătrundere. Plăcerea este întotdeauna un intrus. Voluptatea surprinde întotdeauna corpul care doreşte. Surpriza ei este însăşi surpriza Juisarea nu deosebeşte niciodată spaima de leşin.

Platon făcea din spaimă cel dintâi dar al frumuseţii. Este familiarizarea cu ceva necunoscut Această experienţă este comparabilă cu cea a bărbatului descoperind corpul femeii. Cu diferenţa că a dori nu înseamnă a lăsa să strălucească necunoscutul, a imobiliza spaima în clipa privirii şi a dezvăluirii.

Pentru că Acteon nu s-a înspăimântat în faţa divinităţii goale când s-a transformat în animal. S-a transformat în animal vrea să zică: partea inferioară a corpului său a dorit-o pe zeiţă. Însă aşa ceva s-a întâmplat fiindcă frumoasa era o vânătoriţă care şi-a ridicat voalul pentru ca el să se transforme în animal. Pentru că definiţia vânătoriţei este: cea care caută o pradă. La Brauron, în Atica, fetiţele din Atena, între cinci şi zece ani, în speranţa de a se mărita, trebuiau să se despartă de familii şi „să se facă ursoaice” în timpi ui Artemisei. Micile călugăriţe imitau ursoaica şi se „domesticeau” în sanctuarul lor.

De la femeie la bărbat, precum de la matroană la părinte nu întâlnim decât schimburi de spaimă.

Lectio este un *obsequium*. Viaţa se intensifică, se dublează în timpul inactivităţii sexuale, adică în perioada refractară, când satisfacerea dorinţei o constrânge, plăcerea pe care o are de la ea însăşi revigorând-o în povestiri sau reprezentând-o în picturi. Povestirea, mai mult decât sexul, spune fără întrerupere: „Încă!” Fiindcă plăcerea ei proprie este dorinţa şi nu *voluptas*. Dorinţa ei constituie originea ei. Dorinţa ei este cea mai veche scenă intumescentă (fără tumescenţă ea nu se poate arăta fecundă), scenă ce inventează intriga narativă însăşi cu mult înaintea limbajului, care creează îmbinarea succesivă a secvenţelor. Intriga este cea care oferă timpul, cea care îngăduie să se instaureze momentul între înainte şi ocupă, repetând sub formă de scene visate scena invizibilă care obsedează. Momentul „recapitulativ al intrigii este întotdeauna, fără excepţie, subiectul picturii romane. Fresca este *spaţium-ul* acestui moment comprimat

Când în secolul al IV-lea după Iisus Hristos, Sfântul Augustin îşi descrie extazele în *Confesiuni*, acestea sunt tot fresce romane, scene recapitulative cu puţine elemente de atribuire: un arbore, o bancă, o carte. Augusâin a coborât în grădină cu Alypius. îl părăseşte pe Alypius. îşi pune cartea (*codex*) pe bancă. Apoi se întinde sub un smochin (*fici*). Aude o voce de copil care fredonează de partea cealaltă a zidului grădinii: *Toile*, *lege*. *Toile*, *lege* (Ia, citeşte. Ia, citeşte). Şi el începe să plângă, privind cu coada ochiului cartea de pe bancă.

Pliniu cel Bătrân – sau Pliniu din Verona – era el însuşi un pasionat cititor. Trezindu-se de cu „noapte, citea chiar şi când mânca, citea plimbându-se, citea la baie, citea chiar în cvadriremă, apropiindu-se de cenuşa Vezuviului.

Pliniu cel Tânăr – sau Pliniu din Como – a moştenit pasiunea unchiului său. Pliniu l-a protejat pe Suetoniu. L-a

ajutat pe Marţial. A fost prieten cu Tacit. Gaston Boissier scria despre perioada de la sfârşitul imperiului: „Nu cred că a mai existat vreo epocă în care literatura să fie atât de îndrăgită”. Caius Sollius Apollinaris Sidonius, când au năvălit vandalii, după devastarea Romei de către Genseric, a scris: *„Ego turbam quamlibet magnam litterarie artist expertem maximam solitudinem appello* (Numesc singurătate absolută o gloată, oricât de mare ar fi ea, de oameni străini de studiul literaturii).

L-am prezentat pe Pliniu în alcovul încălzit şi izolat fonic, pe care şi-l construise în vila sa din Toscana aidoma lui Marcel Proust în camera sa cu pereţi căptuşiţi cu plută de la Paris. Iată cum lucra el. Programul lui de lucru era atât de încărcat cu lecturi, încât s-a îmbolnăvit de ochi (poate că această oftalmie se datora şi ploii de cenuşă şi emanaţiilor de sulf de la erupţia Vezuviului). Pliniu îi mărturiseşte lui Cornutus ce măsuri trebuie să ia pentru a-şi proteja ochii: „Am venit într-un vehicul perfect închis, ca să zic aşa.

142

Sexul şi spaima

Liber

143

aproape ca o cameră (*quasi cubiculo*). La stil şi chiar la lecturi am renunţat Nu mai lucrez decât cu urechile (*Solis auribus studio*). În apartamentele mele, cu ajutorul unor draperii groase, lumina este diminuată. Fie că sclavii îmi citesc, fie că eu dictez”.

Lui Fuscus îi precizează. „Ferestrele mele rămân închise (*Clausae fenestrae manent*). Debarasându-mă, nu ţi-ar veni să crezi în ce măsură, prin întuneric şi linişte, de tot ce ar distrage, liber (*liber*) şi lăsat în voia mea (*mihi relicâus*), nu îmi pun sufletul în serviciul ochilor, ci ochii în serviciul spiritului (*sed animum oculis sequor*). Compun în

minte. Compun ca şi când aş scrie. îmi aleg cuvintele, le corectez, prescurtez, lungesc, cât mă ajută memoria. Pe urmă chem un secretar (*notarium*); îi spun să-mi deschidă fereastra; dictez ce am pregătit; secretarul pleacă; este rechemat; este trimis înapoi. După patru sau cinci ore, în funcţie de vreme, mă duc pe terasă ori sub colonada boltită, continuu să meditez şi să dictez. Urc în vehicul. Aici – acelaşi mod de lucru ca la plimbare sau în pat Urmează puţin somn. Pe urmă mă plimb. După aceea citesc cu voce tare un discurs grecesc sau latin, pentru laringe şi pentru piept. Mai fac o plimbare; merg la masaj; îmi fac exerciţiile; fac o baie. În timpul mesei, dacă nu o am lângă mine decât pe soţia mea şi câţiva convivi, un sclav citeşte dintr-o carte în vreme ce noi mâncăm. După cină – seară de comedie sau un cântăreţ din liră. Apoi mă plimb cu sclavii mei instruiţi. Graţie unor conversaţii variate şi pline de învăţăminte, oricât de lungi ar fi zilele, ele se încheie repede. Dacă mi se întâmplă să merg la vânătoare, nu plec niciodată fără tăbliţele mele de cimişir".

O scrisoare a lui Pliniu către Tacit evocă acest amestec atât de specific roman între „prădarea" cărţilor şi prădarea animalelor sălbatice: „O să râzi, Tacit Am prins trei mistreţi superbi (*tres apros pulcherrimos*). S-a întâmplat într-o pădure din bătrâna Etrurie. Eram aşezat în spatele plaselor. Aveam lângă mine ţepuşa (*venabulum*) şi suliţa (*lancea*): erau stilul (*stilus*) şi tăbliţele mele (*pugillares*). Meditam intens şi îmi notam. îmi ziceam: Poate că o să mă întorc cu mâinile goale, dar cu ceara plină. Nu trebuie să dispreţuieşti felul meu de a lucra Spiritul este menţinut treaz de veşnicul du-te-vino al trupului. Pădurile (*silvae*), singurătatea lor (*solitudo*), totul până la liniştea profundă (*illud silentiumm*) proprii vânătorii incită mai bine decât orice gândirea".

Cu scopul de a scrie afară, călare sau în timpul

vânătorii, Pliniu a născocit chiar nişte tăbliţe speciale, cu manşon, pentru iarnă.

În epoca lui Pliniu, statutele erau în pericol. Aristocraţii, deveniţi câini de pază ai administraţiei imperiale, s-au pervertit la moravurile liberţilor şi servilor, au adoptat noii zei ai acestora, au adăugat lângă vechii demoni ai grecilor, lângă vechile genii ale Părinţilor noii *angelos*. În anul 470, noul prefect al Romei, Sollius Sidonius Apollinaris, i-a scris lui Johannes: „Fiindcă acum nu mai există ierarhiile demnităţilor care permiteau deosebirea claselor sociale, de la cea mai umilă până la cea mai înaltă, unicul indiciu de nobleţe de aici înainte va fi ştiinţa de carte” (*Epistulae*, VIII, 2).

În anul 65, sub împăratul Nero, în oraşul Antiohia, medicul Luca a transcris o povestire, care se petrece la Ierusalim, ce i-a fost istorisită de Cleopa: în ziua dintâi a săptămânii, în faptul zilei. Maria Magdalena, Ioana şi Maria, mama lui Iacov, mergând la mormântul lui Iisus cu miresme, au găsit piatra răsturnată, giulgiul desfăşurat în fundul mormântului, şi niciun trup de mort

Atunci, femeile au observat doi bărbaţi îmbrăcaţi în veşminte strălucitoare, care stăteau în picioare la marginea mormântului.

Cei doi îngeri (*angelos*) le-au spus femeilor:

— *Quid quaeritis viventem cum mortuis*? (De ce căutaţi printre cei morţi pe Cel ce este viu?)

În aceeaşi zi, doi ucenici (unul dintre ei fiind Cleopa, despre care povesteşte Luca), care plecaseră din Ierusalim pentru a merge la şaizeci de stadii depărtare, într-un sat numit Emaus, pe când mergeau, vorbind de cele întâmplate, au zărit un om grăbind pasul să se apropie de ei şi să participe la conversaţia lor. Cleopa i-a povestit despre profetul nazarinean răstignit cu trei zile în urmă de către legionarii romani. Cu toate că fusese înmormântat,

mormântul a fost găsit gol chiar în dimineaţa aceea de către Maria Magdalena

Când au ajuns la Emaus era înspre amurg, şi necunoscutul s-a făcut că vrea să meargă mai departe (*et ipse se finxit longiusire*).

Însă cei doi discipoli au stăruit ca necunoscutul să rămână cu ei şi i-au propus să cineze împreună la un han. Cleopa a zis:

— *Mane nobiscum quoniam adresperescit et înclinata est jam dies* (Rămâi cu noi, căci este spre seară, şi ziua aproape a trecut).

144

Sexul şi spaimei

Liber

145

Necunoscutul a primit

Au intrat într-un han. Toţi trei s-au întins pe paturi, sprijinindu-se în coate.

S-au spălat pe mâini.

Necunoscutul a luat pâinea care se afla pe masă. A rupt-o şi le-a dat câte o bucată.

Et aperti sunt oculi corum, et cognoverunt cum; *et ipse evanuit* ex*oculis corum* (Şi s-au deschis ochii lor şi L-au cunoscut; şi El a dispărut dinaintea lor). Relatarea în greacă a lui Luca este mai precisa; s-a făcut „nevăzut” (*aphantos*) dinaintea lor.

A iubi, a dormi, a citi înseamnă a vedea nevăzutul (*aphantos*). A citi înseamnă a urmări din ochi o prezenţă invizibilă. Cel de care vorbiţi se află lângă voi. El vă este mult mai apropiat, cum rudele voastre nici nu visează. El stă „dinaintea noastră invizibil”. Cea pe care n-o poţi îmbrăţişa (dar în a cărei îmbrăţişare îţi afli obârşia, femeia) urmează corpul mai aproape ca umbra şi se spune că fantoma ei bântuie creierul şi cutreieră lumea

sublunară şi pasionată înainte de a desemna aleasa Cel a cărui poveste o citeşti este mai aproape de tine decât îţi eşti tu însuţi. El este mai aproape de cel care citeşte decât mâna ţinând cartea; chiar şi privirea lui a uitat-o, citind, El este în vedere precum pupila în ochi. Latinescul *pupilla* înseamnă şi păpuşică. Păpuşică deoarece în fundul pupilei este desenată figura minusculă a mamei cu care se joacă toate fetiţele din toate timpurile. Cel care iubeşte cu pasiune se apleacă deasupra ochilor iubitei. Cel ce se apleacă deasupra ochilor iubitei descoperă în ei o faţă mai mult sau mai puţin personală şi mai mult sau mai puţin dispărută care produce teamă.

Platon scrie (*Alcibiade*, 133 a): „Înfăţişarea celui ce priveşte ochiul răsare în privirea opusă precum într-o oglindă, pe care o numim „pupilă" (*kore*), ca fiind modelul în mic al privitorului… în alt ochi, aşadar, privindu-se, şi aţintindu-se în ce are acesta mai bun şi îl ajută să vadă – iată cum se poate vedea ochiul pe sine însuşi".

Modernii numesc „paznic narcisic" dublul care îl liniştеşte pe copilul ce se priveşte pentru prima oară într-o oglindă. Este *genius*-ul roman, *angelos*-ul grec, care încuviinţează imaginea personală. Este „îngerul păzitor" al oglinzii şi „geniul cel bun" al corpului. Moderaii au preluat chiar de la grecii antici cuvântul *phantasma* pentru a-i desemna pe Genius sau pe Iunona, proteguitori ai bărbaţilor şi femeilor care îşi ating organele genitale când sunt singuri în timpul siestei sau în zori. Ei îşi născocesc un dublu al lor într-un vis, care nu este voluntar, dar nu este câtuşi de puţin nici involuntar. Acest vis contribuie la voluptate, pe care ei speră s-o trăiască la capătul visului lor.

Îngerul care ocroteşte femeile şi bărbaţii în bucuria lor izolată şi o face să înflorească este un înger fără nume. O operă a lui Crebillon, datând din anul 1730, este

consacrată în întregime fantasmei masturbatoare: aşa cum Socrate a hotărât în anul 399 î.Hr. să numească vocea interioară *daimon*, Crebillon a hotărât, în 1730, să numească „silf acest demon al mâinii solitare. *Silful* se numără printre cărţile cele mai derutante care au fost scrise despre om.

I

CAPITOLUL XIII NARCIS

Nu ştiu de unde au scos modernii că Narcis se iubea pe sine şi pentru asta a fost pedepsit Ei n-au găsit această legendă la greci. Şi nici nu au împrumutat-o de la romani. Această interpretare presupune o conştiinţă de sine, o ostilitate faţă de casa (*domus*) personală a corpului, precum şi adâncirea anahorezei interioare pe care a adus-o creştinismul. Mitul este? simplu: Un vânător este „meduzat" de o privire (neştiind că este a sa), pe care o remarcă la suprafaţa unui pârâu în pădure. El cade în această imagine, care îl fascinează, ucis de o privire frontală.

De ce Narcis în frescele romane nu este niciodată aplecat deasupra imaginii sale?

Este vorba de *augmentum*. Este momentul care precede moartea Dacă se apleacă, din clipa când propria sa privire îl fascinează, el va fi înghiţit.

Unde cade Narcis, cufundându-se în privirea îndreptată către el? Cade în scena însăşi: el este născut din violul săvârşit de către un fluviu asupra unui râu. Anticii sunt exacţi: nu dragostea pentru copia sa îl omoară, ci privirea

Există trei versiuni ale legendei lui Narcis. În Beoţia circula următorul *muthos*: Narkissos locuia în Tespia Era un tânăr căruia îi plăcea să vâneze pe muntele Helicon. El era iubit la nebunie de un alt vânător tânăr, care se numea

Ameinias. Narkissos nu-l putea suferi, îl respingea întruna, până când, într-o zi, i-a trimis în dar o sabie. Ameinias a primit arma, a apucat-o de mâner, a ieşit din casă şi nu s-a oprit decât la poarta lui Narkissos, unde s-a omorât, invocând, prin sângele care curgea pe pietrele de la poartă, răzbunarea zeilor. La câteva zile de la sinuciderea lui Ameinias.

Narcis

147

Narkissos, fiind la vânătoare în Helicon, a poftit să bea apă dintr-un izvor. Privirea lui s-a oprit asupra imaginii privirii pe care o vedea şi, atunci, s-a sinucis.

Pausanias ne relatează următoarele: Narkissos îşi iubea sora geamănă care murise în adolescenţă. El a resimţit o durere atât de mare, încât n-a mai fost în stare să iubească alte femei. Într-o zi, când s-a văzut în apa unui izvor, el a văzut-o pe sora lui, şi trăsăturile acelui chip i-au alinat durerea Nu era izvor sau râu în calea lui să nu dorească să se aplece pe maiul lor ca să regăsească imaginea care îi alina întristarea

Această versiune mai raţională a lui Pausanias are avantajul clarităţii: eroul nu se gândeşte nicio clipă să se admire pe el însuşi în oglinda pe care i-o prezintă apa.

Ovidiu scrie următoarea poveste: Narcissus era fiul fluviului Cefis şi al râului Liriope. În realitate, zeul Cefis o violase pe nimfă. Când copilul s-a născut, nimfa Liriope a plecat îndată în Aonia să-l întrebe pe ghicitorul Tiresias ce destin îi rezervă viaţa fiului să a Tiresias era orb; amândoi ochii lui fuseseră osândiţi la „noapte veşnică” (*aeterna nocte*), deoarece cunoscuse plăcerea simultan sub formă de femeie şi sub aceea de bărbat. Orbul Tiresias îi răspunde lui Liriope: 5/ *se non noverit* (Dacă nu se cunoaşte).

La vârsta de şaisprezece ani, Narcissus se face atât

de frumos, încât nu doar fetele, nu doar băieţii, ci şi nimfele îl doreau, în special o nimfă pe nume Eho. El îi respingea pe toţi. În locul fetelor, băieţilor, nimfelor, el prefera cerbii pe care îi vâna în pădure.

Eho era deznădăjduită în dragostea ei. Ajunsese să repete toate cuvintele ce le rostea cel de care era îndrăgostită. Cuprins de stupoare (*stupet*), Narcissus arunca priviri în toate părţile, auzindu-i vocea

— *Coeamus*! (Să ne împreunăm!) i-a strigat el într-o zi vocii misterioase, al cărui corp nu-l cunoştea şi care îl urmărea Vocea misterioasă i-a răspuns:

— *Coeamus*! (Să ne împreunăm!)

Cucerită de farmecul a ceea ce rostise, nimfa Eho a ieşit pe neaşteptate din pădure şi cu mare zor l-a înlănţuit pe Narcissus cu braţele sale. El însă a alungat-o numaidecât. Dispreţuită, Eho se retrage în pădure. Copleşită de ruşine (*pudibunda*), ea a început să

slăbească. Curând, din sărmana îndrăgostită n-a mai rămas decât vocea şi oasele. Oasele s-au prefăcut în stânci. N-a mai rămas din ea decât vocea tânguitoare. *Sonus est, qui vivit în illa* (Un sunet, iată ce a mai supravieţuit din ea).

Fetele, nimfele şi băieţii dispreţuiţi se adresează cerului, cerând răzbunare.

Într-o zi deosebit de călduroasă Narcissus merge la vânătoare. Obosit, însetat de arşiţa zilei, se culcă în iarbă, cu ţepuşa în mână, savurând răcoarea unui pârâiaş din apropiere. Vrând să-şi potolească setea, se apleacă deasupra apei. În timp ce bea, văzându-şi imaginea se îndrăgosteşte de o iluzie fără corp (*spem sine corpore*

amat). El ia drept corp ceea ce nu este decât apă (*corpus putat esse quod unda est*). Rămâne stupefiat, cu faţa neclintită (*immotus*), asemănătoare cu o statuie cioplită în marmură din insula Păros (*ut e Pario formatum marmore signum*). îşi contemplă ochii care i se par două stele. Pletele lui sunt la fel de frumoase ca şi ale lui Bacchus (*dignos Baccho*).

Quid videat, nescit; sed quod videt uritur Mo (Ceea ce vede, nu cunoaşte; dar ceea ce vede îl mistuie). *Atque oculos idem qui decipit incitat error* (Aceeaşi eroare care îi amăgeşte ochii îi şi excită).

Per oculos perit ipse suos (El a pierit prin propriii săi ochi).

Ovidiu duce şi mai departe mitul: Sosit în Infern, pe malul Styxului, Narcissus se mai apleacă şi contemplă apa neagră care traversează infernul (*în Stygia spectabat aqua*).

Ovidiu este atât de sigur de fascinaţia ucigaşă care are loc de la privire la privire, încât el însuşi, povestitorul, îl apostrofează şi îl dojeneşte pe eroul său: „Copil credul, de ce eşti îndărătnic şi-n braţe vrei să prinzi imaginea fugară (*simulacra fugacia*)! Ce cauţi tu pe lume nu există. Obiectul ce-l iubeşte, dacă te-ntorci, s-a dus, pierdut e. Năluca (*umbra*) ce zăreşti nu e decât reflexul (*repercussio*) propriei imagini (*imago*)”. Însă Narcis nu vrea să audă nimic din ce îi spune autorul său şi rămâne înmărmurit de cei doi ochi ce-i are dinaintea lui.

Ovidiu notează că Narcis vede în reflectarea lui o statuie a lui Bacchus. Reflectarea nu indică asemănarea Oda lui Horaţiu, adresată tânărului său amant, pe care Ronsard a preluat-o pentru Casandra, o dovedeşte: „Când pletele ce-ţi zboară pe umeri s-or tăia şi faţa ta, ce-i astăzi mai rumenă, mai vie decât o roză roşie, ţepoasă o să fie, schimbată, Ligurine, ah! zice-vei mereu privindu-ţi în

oglindă străinul chip al tău (*inspeculo videris alterum*): «Vai, oare de ce, tânăr, n-avui această minte ori de ce n-am obrajii întregi, ca înainte?»” (*Ode*, IV, 10).

Înfăţişarea oamenilor este la fel de nestatornică precum apa care curge, şi identitatea lor – la fel de puţin personală ca şi curgerea şi agitaţia ei. Pentru antici, pe Narcis nu-l ucide dragostea pentru chipul său din apă, ci privirea acelei *fascinaţio*.

Este privirea pe care o evită pictura romană.

Cum îl reprezintă pictorii romani pe Narcis? Exact înaintea momentului morţii, precum Medeea contemplându-şi copiii pe cale să înceapă jocul cu arşice. În fresce, Narcis încă nu este fascinat de reflectarea care se află la picioarele lui. E cald. Suntem într-o poieniţă din pădure. Tânărul vânător ţine încă ţepuşa în mână. Încă nu a văzut apa care curge la picioarele lui. Încă nu s-a aplecat deasupra ei, încă nu şi-a văzut reflexul (*repercussio*), pe care noi înşine de-abia îl vedem şi care în mod deliberat este pictat în grabă.

Trebuie evitată privirea directă. Însă Narcis nu a premeditat vicleşugurile lui Perseu pentru a evita privirea Meduzei. El nu ştie de privirea directă, faţă în faţă, ucigătoare. El nu ştie că există un *apotropaion* pentru a evita privirea pizmaşă: fascinusul. Apa pârâu-lui din pădure este ca şi oglinda de la templul din Lycosoura, unde, în bronzul tulbure, credinciosul nu-şi vedea chipul, ci contempla un zeu sau un mort din lumea subpământeană, a infernului

Să ne amintim avertismentul pe care Eros i l-a adresat lui Psyche referitor la corpul lui: *Non videbis* şi *videris* (Dacă îl vezi, n-o să-l mai vezi).

Este interzis să priveşti în faţă (Perseu, Acteon, Psyche). Este interzis să priveşti înapoi. Este ceea ce Ovidiu naratorul îi spune lui Narcis, întrerupându-şi

povestirea, şi, curios, îi spune în termeni care s-ar potrivi mai degrabă pentru Orfeu decât pentru Narcis: *Quod amas avertere perdes* (Dacă te întorci, vei pierde obiectul pe

care îl iubeşti). De ce Narcis s-ar gândi să se întoarcă? Privirea laterală, piezişă, a femeilor romane ori se smulge unei priviri directe, ori începe o întoarcere pe care nu o sfârşeşte.

Psyche nu dezgoleşte corpul lui Eros: în întunericul iatacului, apropiind lampa cu ulei de faţa lui, ea îl arde la umăr. El dispare, preschimbându-se în pasăre. Contele de Lusignan, uitându-se cu ochiul lui unic şi indiscret prin gaura peretelui de plumb, o vede pe Melusina goală în cadă; ea dispare prefăcându-se în peşte.

Oedip îşi scoate ochii. Tiresias, deoarece cunoscuse plăcerile ambelor sexe, este orbit. Gorgona este victima reflectării ei în oglinda pe care i-o întinde Perseu, oglindă comparabilă cu apa maternă pe care nimfa Liriope i-o întinde lui Narcis. Erosul orficilor posedă, cu cele două sexe, de bărbat şi de femeie, două perechi de ochi. Dionysos copil, între sfârlează, titirez şi arşice, cade în oglinda sa (lumea), unde este sfârtecat de către titani. Oglinda lui Dionysos este oglinda lui Narcis – care este, de asemenea, oglinda lui August. Cum romanii au preluat aproape totul de la greci sub forma sa teatrală, August, în ultima zi a vieţii, „a cerut o oglindă” (*petito speculo*). Suetoniu relatează clipa morţii împăratului (*Vieţile celor doisprezece cezari*, XCIX): „După ce ceru o oglindă, dete instrucţiuni să i se pieptene părul şi să i se aranjeze obrajii căzuţi. Privi pe prieteni şi-i întrebă dacă găsesc că el a jucat bine comedia vieţii, adăugând în greceşte această

încheiere: «Dacă totul a mers bine, aplaudaţi piesa şi bateţi din palme!» Apoi, după ce lăsă pe toţi să plece… deodată căzu în braţele Li viei, dându-şi duhul… Un singur moment de delir a avut înainte de a-şi da sufletul, când, speriindu-se deodată, s-a plâns că este răpit de patruzeci de tineri”.

Acteon nu ştia că o să surprindă goliciunea Dianei. Câinii au devorat privirea frontală. Privirea este cuprinsă de pasiune pentru ceea ce nu cunoaşte. Dorinţa de a vedea este necunoscutul. August l-a primit pe Ovidiu, l-a pedepsit cu surghiunul după legea pe care o promulgase „în câteva cuvinte severe şi triste”, pentru că văzuse ceea ce nu trebuia să vadă şi noi nu vom şti niciodată. Iată versurile 103 din cartea a II-a a *Tristelor*. „De ce n-am prins de veste mai înainte? Ochii de ce mi-alunecară? De vină ei au fost!” Ovidiu propune el însuşi comparaţia cu Acteon (*inscius Actaeon*). „Plăteşti greşeala chiar cea fără de voie, când îi jigneşti pe zei. De când o rătăcire vai! mintea mi-a luat-o, căsuţa mea onestă s-a năruit şi ea”. August l-a exilat pe Ovidiu la capătul lumii: sub „axa glacială” a fecioarei Parrhasia. „Aşa departe pe nime n-ai gonit Nimic de-aici încolo! Doar frigul şi duşmanul! Şi marea cu talazul de ger înmărmurit” Sunt cele dintâi pagini ale conştiinţei de sine. „Eu sunt cel ce în van vrea să devină piatră. De mine doar vorbesc în ale mele opuri. Mă străduiesc să nu mor în tăcere. A scrie cărţi e o boală vecină cu sminteala” Există o relaţie de schimb, ce nu poate fi întreruptă, între obiectul pierdut, obiectul fără preţ, *monstrum*, himeră, miracol, artă. „Pe mine poezia şi-o oarbă rătăcire pierdutu-m-a (*Perdiderint cum me duo crimina*: *Carmen et error*): Pe-a doua n-o pot destăinui (*silenda culpa*)!”

Iulius Bassus spunea: „Acţionăm cu mai multă siguranţă când nu vedem ce facem. Şi atrocitatea actului (*atrocitas facinoris*) se străduieşte în zadar să nu fie mai

puţin mare, spaima (*formido*) este mai puţin mare” (Seneca-Tatăl, *Controverse*, VII, 5).

Corpurile nu au distanţă faţă de ceea ce sunt. Corpurile nu posedă cu adevărat organele lor. Noi ne cufundăm în corp, în plăcere, dar nu-l posedăm niciodată. Tot aşa cum atunci când citim cu pasiune, noi nu ţinem cartea în mână şi încetăm să fim o prezenţă, încetăm să fim un corp care se percepe pe sine însuşi. Corpul personal nu există în *conscientia* decât ca un corp care suferă sau ca o înfăţişare în ochii celorlalţi. Drama îndrăgostiţilor este că nu se dăruiesc suficient, până la capătul corpului lor, în dragoste. Dragostea este puritană. Ei nu evocă niciodată îmbrăţişarea care i-a unit pentru că nu au trăit-o niciodată îndeajuns. A trăi îmbrăţişarea cu tot corpul este lucrul cel mai dificil în dragoste. Nu suntem niciodată îndeajuns de atenţi la corpul nostru. Nu suntem niciodată destul de *imediatus*. Plăcerea nu oferă prilejul, ea preferă uitarea, graba de a fi satisfăcuă *uliu*

152

Sexul şi spaima

Narcis

153

Narcissus istoriseşte imposibila autoscopie, imposibila *gnothi seauton*, imposibila privire îndărăt, spre trecut Orfeu, pe coardele lirei sale, încerca să mai aline rana ce o simţea la amintirea femeii pe care o iubise şi pe care a pierdut-o. „Pe ţărmul pustiu te cânta, fiind singur, numai pe tine în zori şi-n amurgul căzut, tot pe tine! El, pătrunzând în Tenar, în gâtlejul, ce-i poarta afundă pentru regatul lui Pluton, şi-n codrul cu-al spaimei întuneric, merse să-i afle pe mani, e temutul lor rege, să afle inimi ce nu se-mblânzesc de-o umilă a omului rugă. Dar, de cântarea-i mişcare, din hăuri de iad depărtate umbre uşoare veneau, şi năluci de lipsiţi de lumină; câte tot mii şi

iar mii de păsări s-ascund printre frunze, când înserarea ori ploaia furtunii le-alungă din munte: mame, bărbaţi şi acum despărţita de viaţă nălucă a preaputernici eroi, şi copii şi-ncă fragede fete, tineri pe ruguri întinşi sub privirea părinţilor bieţii, mâlul cel negru şi-urâtul Cocit cu mulţimea-i de trestii, jur-împrejur, şi grozavul de smârc cu zăbavnică undă, încătuşează, iar Stixul cu nouă ocoluri închide. Chiar şi-ale Morţii lăcaşuri şi Tartarul până-n adâncuri, şi Eumenidele-având şerpi verzui înnodaţi printre plete au amuţit; întreitu-i gâtlej larg căscat înfrânata-a Cerberul şi, fără vânt, stătu a lui Ixion roată. Înapoindu-se-acuma, scăpase-ntâmplărilor toate şi se-nălţa spre lumină, cu dânsul şi Euridice pasul urmându-i (aşa hotărând Proserpina ca lege), când pe iubitul uimit îl cuprinse deodat nebunia, neîndoios de iertat, dacă manii ar şti şi să ierte! Stete pe loc şi, aproape-n lumină, uitându-şi de lege, de-a lui dorinţă înfrânt, a privit-o pe Euridice: truda pierdută-i atunci, învoiala tiranului crâncen ruptă, şi vuiet de trei ori pătrunse-ale-Avernului mlaştini. «Cine pe mine», strigă, «mă pierdu, şi pe tine, vai, Orfeu? Ce nebunie-ai făcut? Din nou îndărăt ne-ndurata soartă mă cheamă şi somnul mi-nchide pleoapele grele. Dusă-s în vălu-i de noaptea adâncă şi-ndrept către tine slabele-mi braţe şi-a ta nu mai sunt, nu mai sunt, vai!... Cu bine!» Zise şi-ndată din ochi, ca un fum ce se pierde în aer limpede, îi dispăru depărtându-se; însăşi pe Orfeu, umbre-n zădar apucând şi voind în alte să-i spună, nu-l mai văzu. Nici îi dete atuncea luntraşul lui Pluton voie să treacă mai mult trista mlaştină de dinainte-i. Ce să mai facă? Şi unde s-apuce, când soaţa-i răpită iarăşi? Ce plâns să înmoaie pe mani, şi pe zei, ce cuvinte? Ea, acum rece, plutind se ducea într-a Stixujui barcă. Se povesteşte că el şapte luni împlinite de-a rândul, sub prăvălatica stâncă, la apa Strimonului, singur a tot jelit şi pe-acestea le-a spus

îngheţatelor peşteri, tigri-mblânzind şi mişcând şi stejarii din juru-i cu cântec. Astfel în umbră de plop, Filomela-n adâncă tristeţe plânge pierduţii ei pui, când plugarul cel aspru, pândindu-i, din cuibuşor, golaşei, îi scoate şi-i ia: însă biata noaptea-i boceşte şi stând pe-o creangă, mereu înnoieşte cântu-i în lacrimi şi umple tot locul de-amarele-i plângeri. Nicio iubire ori gând de-nsoţire mişcat-a pe Orfeu. Singur prin gheţuri din Nord rătăcea, pe Tanais în neaua şi perifeu cu câmpii de-a pururi cuprinse de brumă, singur jelind pe răpită lui Euridice şi darul van al lui Dis; prin credinţa-i, simţindu-se dispreţuite, ciconiene femei risipiră pe câmp sfâşiatu-i trup într-a zeilor jertfă şi-orgia de noaptea lui Bacus. Dar şi atuncea când Hebrul Eagrian, ducând capul smuls de pe gâtul de marmură, colo-n genune şi forfot îl răsturna, însuşi glasul şi limba cea rece, de suflet sterpe, pe ea o chemau, pe biata de Euridice;» Euridice", atât răspundeau ale fluviului coaste»" (Vergiliu, *Georgice*, IV, 465).

De la autoscopie la *omophagie* nu e decât un singur pas. Ura faţă de sine a progresat în vremea războaielor civile, un legionar a tăiat capul unui concetăţean. Capul, cum căzuse pe pavimentul străzii, a avut timp să mai spună către asasinul său: *Ergo quisquam me magis odit quam egol* (Prin urmare, cineva mă urăşte mai mult decât eu însumi?) Este cel dintâi creştin din istorie, cu şaizeci de ani înainte de apariţia lui Hristos.

Răspunsul lui Tiresias pentru Liriope este clar: „Trăim, dacă nu ne cunoaştem". Narcişii mor. *Ego* este o maşină de murit. Aşa cum fascinusul (*fascinus* în latină înseamnă actul însuşi, crima) supune la fascinaţie erotică, privirea pe care Narcis o întoarce către sine (*sui*) reprezintă fascinaţia sinucigaşă (*fascinus-ul* devine *facinus*). În Narcişii romani, imaginea reverberată constituie un detaliu plasat în josul frescei, uneori expediat

chiar la margine. În Narcişii renascentişti, reflectarea solicită toată grija pictorului şi ocupă centrul pânzei. În opere, simulacrele sunt întotdeauna mai fascinante decât

modelele din care se inspiră, fiindcă operele sunt mai puţin suspecte de viaţă şi de metamorfoză. Înţepenirea rigidă a frumuseţii s-a apropiat de ele: moartea le-a câştigat Există o parte mai nobilă decât himerele spiritului care constituie sursa lor – mai ignobilă după părerea lor – şi care integrează un animal care nu se deosebeşte de noi şi care este mai puţin supus privirii ce-l smulge din el însuşi şi îl desprinde de corp. Cei care iubesc pictura sunt suspecţi. Viaţa nu se priveşte. Ceea ce animă animalitatea animalului, ceea ce animă animalitatea sufletului nu este distanţat faţă de sine. *Ego* vrea oglindirea, separarea între interior şi exterior, moartea a ceea ce face un du-te-vino necontenit de la unul la celălalt. De aceea trebuie să iubim neştiinţa ca pe viaţa însăşi, care se continuă prin neştiinţă. Orice om care crede că ştie este separat de capul său şi de hazardul originar. Oricărui om care crede că ştie i se taie capul. Capul lui, tăiat, rămâne în apa oglinzii. Ceea ce îl sorteşte fascinaţiei (tulburării erotice), îl protejează, de asemenea, de nebunie.

Patricienele romane au părăsit fascinaţia. Ele au început să se desprindă neîncetat de ceea ce este viu, să facă distincţie între dorinţă şi spaimă, să scindeze *erosul* de *pothos*, să separe coitul şi dragostea (delirul tiranic şi puritan, propriu sentimentelor, aparţine politicii şi nu depinde în niciun caz de eros. Orice sentiment, spre deosebire de dorinţă, instaurează o putere asupra celuilalt, mizează pe el, adică realizează o legătură *feodalis* şi îl

implică în economia socială, unde se confundă proprietatea uterului şi capitalul genealogic şi patronimic). Bărbaţii, ca un paravan în faţa „şemineului", au ajuns să plaseze ecranul dezgustului de viaţă înaintea voluptăţii, apoi înaintea goliciunii corpului. Femeile s-au dedicat pazei cucerniciei – pazei imaginii unei divinităţi moarte, divinitate ale cărei organe sunt acoperite, zeul pe care Tatăl l-a sacrificat. Femeile au abandonat acest capitol, murind în biserici şi în vilele eremitice, pe care le lăsau moştenire. Nu mai este vorba de Enea care îşi poartă tatăl muribund pe umeri prin Troia în flăcări: Dumnezeul Tatăl întoarce pietatea împotriva Fiului său, pe care îl jertfeşte ca pe un *servus*. Creştinismul este un fenomen imobiliar colosal, născut din succesiunile patricienelor romane, divorţate ori văduve, oricare şi-au dezmoştenit urmaşii. Creştinismul este un fiu mort pe care mamele îl poartă pe umerii lor. Prima manifestare a urii împotriva dorinţei este legată de această nevoie de pruncucidere sau cel puţin de abstinenţă, care asigura viitorul, asimilându-l extinderii parcului imobiliar. Nici Vechiul, nici Noul Testament nu propovăduiesc nicio clipă oprirea reproducerii, nici dispoziţia testamentară a patrimoniului funciar, nici anahoreza antifiscală şi antimunicipală, nici *taedium vitae*.

Sexualitatea romană nu a fost reprimată prin voinţa unui împărat, de către o religie ori prin legi. Sexualitatea romană s-a auto-reprimat Sentimentalitatea este acea legătură ciudată în care victima însăşi este cea care tiranizează. Indivizii aserviţi, obişnuiţi cu servitutea, s-au complăcut în neputinţă şi au început să venereze ca pe un zeu legătura care îi priva de libertate. Ei s-au învrednicit să întărească această legătură. S-au grăbit să venereze această dependenţă faţă de femeie, şi să adauge acestei servituţi beneficii secundare de natură stoică în intenţia de a atenua spaima, devenită angoasă.

Noua nobleţe a ideii de serviciu a amplificat noţiunea de obligaţie. La fel cum funcţionarul este obligatul principelui, tot aşa un sentiment de obligaţie între soţ şi soţie generează un sentiment de alegere reciprocă, alegere care reorganizează şi pare să facă voluntară (sentimental îndrăgostită) legătura altă dată silită şi nereciprocă, ce pornea de la nevastă la soţ. Tatăl de familie aristocrată, autocratul, şeful clanului, a renunţat de bunăvoie la lupta de clan şi devine tatăl de familie funcţionar al imperiului, slujitor al principelui. Nu e departe de la supunerea obsecvioasă la autodisciplină. Autoscopia lui Narcis întâlneşte autofagia lui Belerofon.

Goliciunea încercase spaima sub o privire străină. Apoi a resimţit spaima sub privirea lui Dumnezeu. În fine, a simţit spaima sub propria-i privire. Aceste noi dependenţe reciproce au dus la promiscuitate între soţ, soţie şi copii. În acelaşi timp, incestul dintre mamă şi fiu a ajuns, treptat, să fie detestat; el distrugea credinţa devenită conjugală. În felul acesta s-a transformat în *horror*. Avortul ritual, politic, comod, sub cele trei forme de sodomie, avort şi abandonare, a început să fie arătat cu degetul. Tradiţia care excludea matroanele de la alăptat a fost reconsiderată, totuşi fără ca ele să se supună. Favorinus d'Arles le-a ordonat zadarnic mamelor creştine să alăpteze. Dorinţa a încetat să mai solicite servitutea, iar

şerbii înşişi, prin contaminare, nemulţumiţi de a fi legaţi cu forţa de domenii, s-au legat între ei şi s-au căsătorit ca şi oamenii liberi. Prin aceasta, homosexualitatea, din lipsă de ofertă, apoi din lipsă de cerere, este încet-încet marginalizată, ca tot ce încetase să

mai fie statutar. Decenţa, diminuarea dorinţei, autarhia, abstinenţa sunt noţiuni care, fără să fie legate între ele la origine, s-au unit într-un fascicul. Stoicismul a iubit într-atât autosuficienţa, încât dorinţa a părut un defect frust. Dragostea femeii, a copiilor, a prietenilor putea fi tolerată la un înţelept, numai să fie în stare să se abţină. Epistola lui Pavel către romani din anul 57 ar putea să fie epistola unui stoic: *Melius est eram nubere quam un* (Mai bine să te căsătoreşti, decât să arzi).

Au apărut primele contracte de zestre. La scurtă vreme au urmat clauzele la contractele de zestre, prin care soţul se angaja să nu-şi ia nici concubină, nici *pais*. Deşi aceste contracte matrimoniale nu atrăgeau nicio ceremonie legală, au fost cele dintâi contracte de căsătorie din Occident Aşa se face că îl vedem pe împăratul Marc Aureliu, discipol al sectei lui Epicur, mândrindu-se, în însemnările sale personale, de a nu se fi atins de o slujitoare (care se numea Benedicta) şi nici chiar de un sclav (care se numea Theodotos), oricât de mult ar fi dorit Această autocenzură interioară (deja aproape psihologică) s-a cristalizat în tema: *subiectus et obsequens maritus*. Docil, supus înseamnă în primul rând pasiv. Romanii din vremea Republicii l-ar fi considerat pe un astfel de soţ ca *impu-dicus*. Bărbatul a trecut sub jugul Iunonei Iuga. Amorul *genialis* devine *coniugalis*. Amorul conjugal este mitul prin care supunerea datorată forţei (*obsequium* datorat lui *virtus*) devine psihologică şi religioasă (*pietas şi fides*).

În felul acesta, în perioada dintre epoca lui Cicero şi secolul Antoninilor, relaţiile sexuale şi conjugale se transformă independent de orice influenţă creştină. Această transformare era încheiată cu mai bine de un secol în urmă, când religia cea nouă s-a răspândit. Creştinii au luat pe seama lor noua morală obsecvioasă

care îşi luase zborul de la instalarea imperiului sub împăratul August şi sub ginerele său Tiberiu.

Creştinii n-au inventat morala creştină, cum n-au inventat nici limba latină: ei le-au adoptat şi pe una, şi pe cealaltă, ca şi cum Dumnezeu le hărăzise lor.

Morala sexuală a încetat definitiv să mai fie o chestiune de statut Această transformare n-a atras nicio modificare în legile imperiului, deoarece chiar acestea au stabilit-o. Această evoluţie n-a generat nicio transformare a ideologiei şi nici a noii teologii imperiale instaurate de către August, Agrippa, Mecena, Horaţiu, Vergiliu, fiindcă ele n-au fost doar protejate, ci şi accentuate. A fost un lent proces funciar voluntar, a cărei pază a fost încredinţată spaimei. Dar spaima umană nu are nimic de păzit, deoarece spaima nu este nimic altceva decât ceea ce păzeşte de dorinţă. Şi cum spaima se păzeşte de dorinţă, ea nu păzeşte decât o carenţă. În ultimă instanţă, ea păzeşte frustrarea, augmentând spaima Ea nu păzeşte, la drept vorbind, „nimic”: ea păzeşte non-viaţa, organele acoperite, un corp într-atât refuzat, încât este mort şi ţinut veşnic imobilizat prin cuie.

CAPITOLUL XIV

SULPICIU ŞI RUINELE POMPEIULUI

La douăzeci şi doi de kilometri de oraşul grec Neapolis (Napoli) începea golful aflat sub controlul oscilor. Pompei era de asemenea un oraş întemeiat de greci pe malurile lui Sarno, ca şi Herculanum la nord. Etruscii i-au supus pe osci şi pe greci. Samniţii au cucerit lume şi Pompei în anul 420 î.Hr. Romanii au supus Pompeiul la sfârşitul secolului al III-lea î.Hr. În secolul I î.Hr. Pompeiul s-a răsculat împotriva Romei şi a fost asediat de Sylla. Romanii au colonizat oraşul cu douăzeci de mii de locuitori până când Vezuviul şi-a manifestat drepturile de proprietate incontestabile asupra unui pământ pe care îl

ridicase în mijlocul mării.

Atunci, craterul Vezuviului nu era decât un pisc. Coastele lui erau acoperite de păduri, de podgorii, de tufişuri şi de câmpii. Vulcanul era stins de la începuturile epocii istorice. În timpul domniei lui Nero, într-o zi luminoasă de iarnă, 5 februarie ’62, vilele au început să se zguduie. Locuitorii au fost evacuaţi. Când cutremurul a încetat, ei s-au reîntors.

După douăzeci şi şapte de ani, când împărat era Titus, la 24 august 79, a început erupţia. Pliniu a fost de faţă. Unchiul şi-a găsit acolo moartea o scrisoare a lui Pliniu cel Tânăr către Tacit relatează această cufundare în moarte.

Pliniu cel Bătrân era foarte gras. El se afla la Misena, îndeplinind funcţia de comandant al flotei. „La 9 înainte de calendele lui septembrie, în jurul orei şapte, mama l-a înştiinţat că se vedea un nor extraordinar prin mărimea şi aspectul lui. Unchiul tocmai luase masa şi rămăsese lungit pe pat să citească şi să dicteze. A cerut să i se aducă încălţările (*soleas*)”. Se formase un nor gros cu aspect de arbore *(arbor*). Pe fundalul cerului părea că este un pin (*pinus*) cu ramurile întinse.

Supliciu şi ruinele Pompeiului

159

Pliniu cel Bătrân a ordonat numaidecât să se echipeze o liburnă cu două rânduri de vâsle. L-a întrebat pe nepotul său dacă i-ar face plăcere să vină cu el. Pliniu cel Tânăr i-a răspuns că ar prefera să citească şi să retranscrie cărţile lui Titus Livius. Unchiul s-a dus să-şi îmbrăţişeze sora (mama lui Pliniu cel Tânăr). Când a ieşit, i s-a înmânat un mesaj de la Rectina, soţia lui Cascus, speriată de pericol (vila ei era situată mai jos, aproape de mare). Ea implora să fie scoasă dintr-o situaţie înspăimântătoare. „Unchiul meu schimbă planul.

Porunceşte să fie scoase cvadrireme. Ajunge în mare grabă în zona pe care toţi o părăseau, se îndreaptă spre punctul periculos şi obscur, fără să se teamă câtuşi de puţin, încât toate fazele calamităţii, pe măsură ce le observa cu ochii lui, erau notate sub dictarea lui, în ciuda cenuşii fierbinţi, care cădea cu nemiluita pe puntea corăbiei”.

Soseşte. Ploua cu piatră ponce şi, de asemenea, cu pietricele înnegrite, arse, sfărâmate de foc. Stâncile prăvălite formaseră un prag care oprea accesul spre ţărm. Pliniu se adresează cârmaciului, zicându-i: „Cârmeşte spre locuinţa lui Pomponianus”. Pomponianus locuia de partea cealaltă a golfului, la Stabia. „Pomponianus tremura când unchiul meu l-a îmbrăţişat”. Pomponianus i-a spus că poruncise ca toate bagajele lui să fie încărcate pe vase în caz că vântul va începe să bată. Pliniu i-a cerut să îi pregătească o baie. Pe urmă au cinat în bună dispoziţie şi veselie. În bezna nopţii, muntele Vezuviu strălucea în mai multe locuri. Culoarea roşie era intensificată de noapte (*excitabatur tenebris noctis*). Vilele abandonate ardeau singuratice (*desertas villas per soliâudinem ardere*).

„Pe urmă, unchiul meu s-a dus la culcare şi s-a cufundat într-un somn care nu putea fi pus la îndoială. Unchiul era imens. Avea o respiraţie cum au oamenii corpolenţi: gravă şi sonoră (*gravior et sonantior*). Cei care treceau încolo şi-ncoace, cuprinşi de spaimă, pe lângă uşa lui nu aveau nevoie să tragă cu urechea ca să-l audă dormind”.

Curtea prin care se intra în apartamentul lui era atât de plină de cenuşă amestecată cu pietre ponce, încât, rămânând prea multă vreme în camera sa, Pliniu cel Bătrân risca să nu mai poată ieşi. L-au trezit S-a dus să-l întâlnească pe Pomponianus. Nimeni nu se culcase, ţineau sfat. Să rămână oare într-un loc adăpostit? Cutremure de pământ ample şi dese zguduiau zidurile caselor care se

prăbuşeau. Oare ar fi mai în siguranţă afară? Piatra ponce şi

160

Sexul şi spaima

Supliciu şi ruinele Pompeiului

161

bolovanii care cădeau din cer erau de temut Au hotărât să-şi pună perne (*cervicalia*) pe cap. Aşa s-au apărat de bucăţile de piatră care cădeau din cer.

Se lumina de ziuă în jurul lor era încă noapte, o noapte mai întunecoasă şi mai adâncă decât orice noapte (*nox omnibus noctibus nigrior densiorque*). Au hotărât să se ducă pe ţărm şi să vadă la faţa locului dacă ar putea să-şi reia drumul pe mare: era foarte agitată. „Unchiul meu era atât de gras, încât respira cu mare greutate. Laringele lui era, firește, delicat şi strâmt (*îngustus*); aerul îngroşat cu cenuşă îl îneca Pe ţărm au întins o cuvertură (*linteus*) şi unchiul meu s-a culcat pe ea. A cerut de mai multe ori apă proaspătă şi a băut Flăcările şi mirosul de pucioasă i-au pus pe fugă pe însoţitorii lui. Odoarea de pucioasă (*odor sulpuris*) l-a trezit S-a sprijinit de doi sclavi ca să se ridice, dar numaidecât a căzut din nou”.

Trei zile mai târziu, dimineaţa, corpul lui a fost găsit intact şi „îmbrăcat cu veşmintele ce şi le pusese când s-a despărţit de mama mea şi de mine. Semăna mai degrabă cu un om adormit (*quiescenţi*) decât cu un om mort (*defuncto*)”.

Pliniu-Nepotul încheie, spunându-i lui Tacit: „Puteţi reţine din ea ce vă convine. O scrisoare nu este o poveste”. Poate că nu este o poveste, însă, cu siguranţă, este o pictură. Este clipa morţii. La fel cum pictura reprezintă *augmentum-ul*, criza bolii, clipa morţii, clipa tragică a metamorfozei, la fel şi această pagină din Pliniu despre acoperirea Pompeiului este o frescă. Nu este un reportaj:

este clipa surprinsă pe viu. Cel mai viu din viul surprins pe viu este momentul care precede moartea

„Mortul viu" este o noţiune eminamente romană. Este chiar un ritual propriu bucătăriei romane. Bucătarul aducea peştele viu în faţa celor aşezaţi la masă în sufragerie. Convivii asistau la desfăşurarea agoniei. După ce vedeau cum carnea barbunului viu devenea stacojie şi apoi se deschidea la culoare, după ultimele tresăriri ale peştelui pe paviment, bucătarul putea să-l ia ca să-l pregătească la bucătărie. O femeie dintr-o piesă de Plaut (*Asinaria*, 178) îi descrie în felul următor pe bărbaţi: „Un amant este ca un peşte. El nu face două parale dacă nu este proaspăt pescuit. Proaspăt este mustos". Convivii, privind barbunul cum sare, contemplă clipa metamorfozei în moarte. Este spectacolul „pasiunii" zeului muribund. Este săritorul din Pestum. Arena. Este Pompeiul ori Stabia acoperite de Vezuviu. Este Parrhasios pictându-l pe bătrânul sclav din Olint.

Există încă o scrisoare a lui Pliniu către Tacit Tacit îl întreabă ce a simţit el, nepotul, în ziua de 24 august 79, la ora zece şi un sfert dimineaţa, când rămăsese în pat să citească o carte de Titus Livius (*Librum Titi Livi*) şi să extragă citate.

Soseşte un spaniol, care îl insultă văzându-l că citeşte când lumea arde şi moare. Pliniu cel Tânăr ridică ochii, îi coboară din nou pe sulul scris, continuă să citească, derulând cu degetul mare *volumen*-ul.

Lumina, zice el, era parcă bolnavă (*quasi languidus*). Clădirile crăpau. Sclavii erau îngroziţi. Spaniolul plecase. Pliniu cel Tânăr şi mama lui se hotărăsc, în sfârşit, să părăsească vila Ei s-au alăturat mulţimii îngrozite (*vulgus attonitum*), care alerga din ce în ce mai grăbită. Ajunşi dincolo de zona cu clădiri, ei zăresc ţărmul larg, marea retrasă şi o mulţime de animale marine eşuate pe nisipul

ce nu mai era acoperit de apă. Un nor gros, negru şi înfricoşător (*atra et horrenda*) a inundat cerul. Pliniu o ţine de braţ pe mama sa, care se deplasa greu din pricina vârstei, a corpolenţei şi spaimei. „Cenuşa cădea cu nemiluita Am întors capul (*Respicio*): o dâră neagră şi groasă venea din urmă asupra noastră, semănând cu un torent ce se scurgea pe pământ, fugărindu-ne”.

Se aşază la marginea drumului, în întuneric. Pliniu precizează: „Era noapte ca într-o cameră închisă, cu toate luminile stinse” (*nox qualis în locis clausis lumine extincto*). Se auzeau vaietele femeilor, scâncetele copiilor, strigătele bărbaţilor. Chipurile nu puteau fi desluşite. Oamenii încercau să recunoască vocile. Erau mulţi care, de frica morţii, îşi chemau moartea. Mulţi ridicau mâinile către zei. Alţii, şi mai numeroşi, ziceau că nu mai există zei şi pretindeau că această noapte va fi veşnică şi cea din urmă a lumii. Cenuşa abundentă era grea „Ne ridicam din când în când ca să o scuturăm. Nu mă văicăream: mă gândeam că pier odată cu toate lucrurile şi că lumea nemărginită pierea odată cu mine”.

162

Sexul şi spaima

Supliciu fi ruinele Pompeiului

163

Timpul grăbeşte. Moartea palpită în toate lucrurile. Percepţia melancolică şi aproape psihologică (sau cel puţin cvasipersonală) a ruinelor a fost născocită de către un patrician roman: *Servius Suplicius*, într-o scrisoare adresată lui Cicero, datând din luna martie, anul 45 î.Hr., scrisă cu prilejul morţii fiicei lui Cicero, Tullia, în vârstă de treizeci şi unu de ani, care şi-a dat sufletul în timp ce năştea la vila din Tusculum, Durerea lui Cicero a fost într-atât de nestăvilită, încât toată Roma i-a scris. Cezar i-a scris din Spania Brutus, Lucceius, Dolabella nu au fost cei

din urmă care s-au alăturat durerii lui. Suplicius, care pe atunci era guvernator în Grecia, i-a trimis o scrisoare care conţinea un argument cu totul nou pentru epoca aceea. Este unul dintre primele semne melancolice ale „turismului" din întreaga noastră civilizaţie (*Ad familiar es*, IV, 5): „La întoarcerea mea din Asia, navigând de la Egina la Megara, am avut prilejul să privesc peisajele care mă înconjurau. Egina se afla în urmă, Megara înainte, Pireul la dreapta, Corintul la stânga mea Toate aceste oraşe erau altă dată celebre şi înfloritoare. Acum nu erau decât ruine risipite pe pământ şi care fuseseră îngropate treptat în propriul colb. Vai, mi-am zis, cum cutezăm să ne plângem de moartea unuia dintre cei dragi, noi cărora natura ne-a făcut viaţa atât de scurtă, când în jurul nostru sunt atâtea cadavre de oraşe? Crede-mă, Cicero, această meditaţie mi-a redat forţele. Încearcă şi tu".

Să ne referim la oda pentru *Vixi*, moştenită de pe stelele etrusce ale lui *Lupu*. Horaţiu a reluat tema „Am trăit", pe care nicio moarte nu o ameninţă, care face din amintirea orei efemere reazemul fiecărei clipe, capabile să extragă trăirea prezentă din puţinul înşelător sau imaginar al viitorului mai mult decât din umbra a ceea ce a dispărut în moarte. „«*Immortalia ne speres* (Nu spera lucruri eterne!)» zic anul şi ceasul, ce-ţi fură timpul atât de frumos… *Pulvis et umbra sumus* (Pulbere, umbră suntem)".

În cartea a V-a a *Tusculanelor*, Cicero povesteşte că într-o zi, când se plimba prin împrejurimile oraşului Siracusa, însoţit de câţiva prieteni şi o trupă de sclavi, a observat printre hăţişurile de rugi şi mărăcini, nu departe de poarta Agrigente, o coloană nu prea mare cu un cilindru şi un cerc pierdute între ziduri. Cine a reuşit să înscrie o sferă într-un cilindru? Arhimede. Cine are un mormânt? Un mort. Este mormântul lui Arhimede. Numaidecât, Cicero

porunceşte sclavilor să ia un cosor şi să cureţe mormântul savantului.

Apoi dictează un epitaf: „Trebuia să vină un biet cetăţean din Arpinum să semnaleze siracuzanilor existenţa mormântului celui dintâi dintre geniile pe care le-a dat oraşul lor”.

Possidius relatează că la bătrâneţe lui Augustin (*Vita's. Augustini*, XXVIII), îi plăcea să citeze o frază din Plotin (pe care Plotin însuşi o împrumutase de la Epictet: „Nu-i nicio măreţie în a considera că prăbuşirea bucăţilor de lemn şi a blocurilor de piatră (*ligna et lapides*) şi moartea muritorilor înseamnă lucru mare”. Cu toate acestea, când Roma a fost asediată de regele lombarzilor, Agiluff, Sfântul Augustin a plâns pe lemnele incendiate, pe pietrele prăbuşite, pe distrugerea celor hărăzite distrugerii.

Dragostea pentru ruine a generat pasiunea pentru relicve, lucru adeverit de marile predici melancolice de la începututul evului mediu. Fulgenţiu începe: „Fie ca memoria a ceea ce suntem să nu fie înghiţită de pământ…” Ieronim continuă: *Ego cinis et vilissimi pars Iuţi et iamfavilla* (Eu nu sunt decât cenuşă, bulgăre din cel mai ordinar glod, deja pulbere). Orentius încheie: „În momentul când vorbim, începem să murim într-o goană a cărei alunecare silenţioasă ne amăgeşte. Grăbim întruna ultima zi (*urget supremos ultima vita ales*)”.

Namatianus descrie călătoria pe care a făcut-o pe mare în anul 417, de-a lungul coastei tireniene: n-a văzut decât ruine. Creştinismul şi-a însuşit acest turism sentimental şi necrofag, care a fost iniţiat de *Servius Suplicius*. Când Roma a fost asediată de Totila, în anul 546, cetăţenii înfometaţi au făcut turte din urzicile care creşteau printre ruine. În ianuarie 547, Totila a deportat toţi romanii şi urbea a fost goală pe de-a-ntregul timp de

patruzeci de zile. Cu cinci sute de ani mai înainte, Marţial spunea (*Epigrame*, IV, 123): „Nu mai există zei şi cerul este gol (*Nullos esse deos*. *Inane caelum*)”.

Villa însemna fermă. Spaţiul privat devine un *mouseion*. Incinerarea devine înhumare. Pe sarcofage s-au înmulţit portretele personale. Scrisorile particulare, cenzurate, nonpolitice le-au reluat. De aici au rezultat povestirile autobiografice. Individualismul roman, de la Ovidiu la Pliniu cel Tânăr, înseamnă divinizarea vilei, cufundarea în cărţi, transformarea sufletului într-un turn fortificat.

Supliciu şi ruinele Pompeiului

165

164

Sexul şi spaima flancat de incinte şi de ziduri de apărare, nu numai atomice în raport cu oraşul, ci şi insulare în raport cu societatea, opoziţia dură, ireparabilă dintre *villa* şi grecescul *polis*, dintre *villa* şi romanul *urbs*. Chiar destinul cuvântului franţuzesc „*viile*” (pentru că *villa* însemna fermă) exprimă destinul hărăzit oraşelor antice chiar de către locuitorii lor.

N-a existat niciodată o prăbuşire a lumii clasice sau cărturăreşti. Cărturarii (*erudiţi*), sub Clovis (*Chlodovecchus*), trăiau mai bine decât sub împăratul Iulian şi mult mai bine decât sub August Pesimismul rigid a fost întotdeauna poza romanilor. Trebuia să fii serios până la austeritate, solemn chiar şi în dorinţa dezmăţată şi sarcastică, trebuia să fii imperturbabil până la încetineală, grav până la tristeţe. Teama de a fi păcălit, suspiciunea totală faţă de raţiune (faţă de *logosul* grecilor) îi caracterizează şi constituie fondul cruzimii lor, al realismului lor. Ei credeau în „progresul negativ”. Credeau că în tiranie există un progres al cruzimii, că timpul, îmbătrânind pe măsură ce înaintează, sporeşte urâţenia

pământului şi oroarea din adâncul sufletelor. Această credinţă în înrăutăţirea dezastruoasă a tuturor lucrurilor şi datoria de a se izola în singurătatea grădinilor şi autarhia cunoscutelor *villla* sau *insula*, sau *eremus* (a sihăstriilor) constituie cheia conservatorismului lor. Orice schimbare însemna înrăutăţire. Chiar ipotezele cele mai sumbre erau întotdeauna ipoteze dezminţite.

Pliniu cel Tânăr evada din oraş în multele sale *villa* la fel cum a evadat din *villa* sa în noaptea erupţiei Vezuviului. La sud, pe drumul ce ducea spre mare, exista o mică *villa* de podgoreni. A fost regăsită în secolul al XVIII-lea. Rocco Gioacchino de Alcubierre a descoperit-o, a descoperit, după săpături, Herculanum în 1754 şi tot în acelaşi an Stabia. În 1763, antica *civita* de pe colină şi-a regăsit numele de Pompei. „O fântână pe care prinţul d'Elbeuf a poruncit să fie săpată la o distanţă nu prea mare de casa lui – scria Winckelmann înainte de a muri asasinat în anul 1768 – a prilejuit descoperirea actuală. Acest senior a construit această casă pentru a se odihni în ea din când în când. Casa era situată în spatele mănăstirii franciscanilor. Puţul despre care este vorba fusese săpat lângă grădina augustinilor desculţi. A fost nevoie să străpungă stratul de lavă până la tuf şi cenuşă. Descoperirea vestigiilor a fost un motiv să se interzică prinţului d'Elbeuf continuarea săpăturilor pe care le începuse, şi mai bine de treizeci de ani nu s-a mai gândit nimeni la ele. Colonelul corpului de ingineri din Neapole a reluat săpăturile la ordinul stăpânului său. Acest om nu avea nimic comun cu antichităţile. A descoperit o inscripţie publică foarte mare: a ordonat să se desprindă literele de pe perete fără să se fi copiat mai întâi inscripţia; toate au fost aruncate de-a valma într-un coş şi aşa au fost prezentate regelui Neapolelui. La început s-au întrebat ce ar putea semnifica aceste litere, dar nimeni n-a fost în stare să spună. Expuse

vreme de mai mulţi ani în cabinet, fiecare le putea aranja după propria fantezie”.

În 1819, Arditi, conservator de muzeu, a regrupat 102 piese şocante scoase în timpul săpăturilor de la Pomrjei, începute din 1763, şi a creat „Cabinetul obiectelor obscene”. În 1823, colecţia acestor piese interzise şi-a schimbat denumirea şi devine „Cabinetul obiectelor rezervate”. În 1860, Alexandre Dumas, numit de Giuseppe Garibaldi, le-a botezat „Colecţia pornografică”. Şi astfel, Dumas a regăsit pe neaşteptate acest cuvânt al cărui născocitor, cu 2300 de ani în urmă, se numea Parrhasios.

CAPITOLUL XV VILA MISTERELOR

Trebuie să îngădui secretul până unde vederea nu mai este jenată. Somnul, doar el, dezvăluie secretul celui care visează sub formă de imagini. Visul nu se împarte cu nimeni. Nu se împarte nici măcar cu limbajul. Pudoarea se referă la sex, dar ca la o taină. Această taină este inaccesibilă limbajului nu numai pentru faptul că îi este anterioară cu multe milenii, ci, înainte de toate, pentru că taina se află de fiecare dată la originea lui. Limbajul este pentru totdeauna deposedat de această taină. Tot astfel omul care vorbeşte nu o stăpâneşte nicicând fiindcă el a ieşit pentru totdeauna din *vulva*. Pentru că el nu mai este un *infans*, ci un *maturus*, un *adultus*. Pentru că el a devenit limbaj. Iată de ce, în primul rând, acest secret „care nu vorbeşte” (*infans*) tulbură atât de rar limbajul. Iată, apoi, de ce „imaginea” acestui secret îl tulbură într-atât pe om. Până la a pune în mişcare visul. Iată de ce viziunea acestei scene ne imobilizează în tăcere şi ne îngroapă în noapte.

Plutarh îl prezintă pe Apollonius explicându-i lui Tespesion că, o dată ce imitaţia produce văzutul, imaginaţia poate să producă nevăzutul. Apoi, Apollonius spune pe neaşteptate: „Dacă *mimesis* uneori dă înapoi speriată, *phantasia* niciodată” (Flavius Philostrate, VI, 19).

Cicero scria că nu se temea de nimic mai mult decât de tăcerea care se făcea în senat în momentul când fiecare aşteaptă ca o voce să răsune.

Când intri în Vila Podgorenilor, aflată la sud de Pompei, tăcerea precede spaima. Platon spunea că spaima este cel dintâi dar al frumuseţii. Eu adaug, spunând că al doilea dar al frumuseţii este, poate, ostilitatea faţă de limbaj (a izvorî tăcere). Într-o frescă

Vila Misterelor

167

Învăluită de tăcere, un copil citeşte. Nimeni nu îl aude nici chiar atunci când desfăşoară ruloul pe care îl ţine în ambele mâini.

Nu cred că vreodată să fi observat cineva extraordinara pudoare a acestei fresce. Din anumite considerente, această frescă s-ar fi putut numi pudoarea. La stânga, o matroană stă în jilţul ei. Apoi – copilul care citeşte în liniştea micuţei încăperi. În centru – un obiect acoperit. Cei trei pereţi expun vederii oamenilor misterul pudorii care afectează femeile, copiii, bărbaţii, demonii şi zeii.

În orgia dionisiacă, pe care o numeau bacanală, romanii socoteau că pudoarea era o impietate. *Bacchatio* consta din castrarea unui bărbat şi dezmembrarea lui înainte de a fi mâncat crud. Numai dorinţa nereţinută şi falică putea „venera" corpul lui Venus.

Şi totuşi aceşti trei pereţi mici din umbră înseamnă pudoare. Figurile însele, goale, sunt condensări imobile şi solemne. Copilul citeşte. Este o memorie. Este memoria „amintirii fără amintire" în noi.

Un copil citeşte şi ceea ce citeşte e ceea ce este reprezentat. El citeşte copleşit de spaimă. Toate persoanele care participă la scenă sunt copleşite de spaimă. Pe *chora* peretelui, pictorul le-a dăruit cu o

măreţie silenţioasă, plină de spaimă.

Orice frescă antică reia o povestire în ansamblul ei, oprindu-se asupra momentului crucial, asupra momentului morţii, pe care nu-l arată. Pictura povesteşte întregul ritual într„o singură” clipă. Este clipa care pregăteşte *augmentum*, accesul, criza, prezenţa continuului, *anasurma* fascinusului, bacanală, condamnarea la moarte şi *omophagia*. De asemenea, când texul lipseşte, orice pictură romană ia aerul unei enigme.

Spaima este semnul fantasmei. Spaima, teama, angoasa nu sunt termeni sinonimi. Angoasa aşteaptă pericolul pentru care, crede ea, se pregăteşte. Faptul de a te teme presupune o sursă cunoscută fricii, în ceea ce priveşte spaima, ea indică starea care survine când nimereşti într-o situaţie periculoasă pe care nimic nu ţi-a permis s-o anticipezi. Spaima este legată de surpriză. În acest sens, camera misterelor din Vila Podgorenilor este camera spaimei în faţa unei fantasme.

Misterul apare când spaimei i se adaugă fascinaţia, pentru a exista fascinaţie este nevoie de prezenţa unui *fascinus*. *Fascinus*-ul se află în centru, acoperit cu o pânză de culoare închisă în coşul sacru din stuf. Sentimentul de spaimă religioasă ori de teroare

cuplează senzaţia de a fi depăşit cu aceea de a fi dominat. Acest cuplu pietrifică subiectul în ceea ce romanii defineau deopotrivă prin *tremendum* ca şi *maiestas*. Senzaţia de dominare adăugată fascinaţiei produce exact senzaţia „creaturii” în faţa creatorului ei, a copilului faţă de cuplul pe care îl formează *dominus* şi *domina*, a privirii faţă de scena originară.

Scena invizibilă din spatele frescei vizibile reprezintă dezgolirea masculină urmată de sacrificiul uman cu prilejul bacanalei.

Când intri în *tablinum*, de la stânga la dreapta, se înfăţişează douăzeci şi nouă de personaje.

Aşezată în jilţul statutar, ţinându-se deoparte, ferită privirii celui care intră în cameră, *domina* prezidează ceremonia.

O femeie tânără, cu capul acoperit de vălul nupţial, îmbrăcată într-un *peplos* grecesc, ascultă vocea care citeşte.

Copilul gol, încălţat cu nişte cizme înalte, citeşte ritualul, derulând *volumenul*.

O femeie tânără aşezată ţine mâna dreaptă pe umărul copilului, care este gata să citească. Mâna stângă, purtând un *anulus*, ţine o carte rulată sul.

O menadă, având pe cap o cunună de laur, ţine în mâini o tavă rotundă plină cu prăjituri.

Lângă masă, o preoteasă, văzută din spate, ridică vălul de pe un coş al cărui conţinut este ascuns privirii.

O asistentă toarnă o libaţie peste ramura de măslin pe care i-o întinde stăpâna ei.

Un silen ciupeşte cu plectrul coardele lirei.

Un satir cu urechi de capră îşi pregăteşte sirinxul.

O fauniţă alăptează o iadă.

O femeie, în picioare, cu capul aruncat spre spate, se trage înapoi înspăimântată, cu mâna stângă respingând ceea ce vede. Vălul, pe care îl ţine cu mâna dreaptă, i se rotunjeşte deasupra capului, din pricina rezistenţei pe care aerul o opune.

Un silen bătrân, cu o cunună de iederă, întinde unui satir un vas plin cu vin ca să-l bea.

În spatele lor, un satir tânăr ridică o *persona* (o mască de teatru).

Un zeu se reazemă de o zeiţă. Fresca este deteriorată. (Poate că Bacchus se sprijină de Ariana, ori, poate, de Semele.)

În genunchi, desculţă, o femeie în tunică – mantia îi alunecase peste coapse – începe să descopere fascinusul întins într-un *liknon* (coş de răchită).

Un demon feminin în picioare, cu aripi mari şi negre, flutură o cravaşa.

O femeie tânără îngenuncheată primeşte lovitura, sprijinindu-se de genunchii unei alte femei aşezate pe duşumea, care poartă pe cap boneta doicilor.

O femeie în picioare, într-un veşmânt negru, legată la cap cu fâşii de pânză, ţine în mână un *îhyrsus* sacrificial.

O dansatoare, văzută din spate, în picioare, goală, cu mâinile ridicate, braţele arcuite, se învârte în jurul ei, lovind cimbalele.

O femeie, şezând, se piaptănă.

O servitoare, în picioare, o ajută.

Un Cupidon micuţ cu aripi albe îi ţine femeii care se piaptănă o oglindă, care îi reflectă trăsăturile feţei.

Un Cupidon micuţ cu aripi albe ţine arcul.

Misterele şi-au păstrat secretul lor. Niciodată nu vom cunoaşte Misterele (*Orgia*) din Eleusis. Aristotel a explicat că misterele erau alcătuite din trei părţi*: la drâmena, la legomena, la deiknumena* (acţiunile mimate, formulele rostite, lucrurile dezgolite). Dramă, cuvânt, expoziţie. Teatru, literatură, pictură. Aceste lucruri „misterioase” (adică rezervate preoţilor-iniţiaţi în mistere – *mystes*) se refereau la sexualitate şi la lumea morţilor. Nu le vom cunoaşte niciodată (noi le cunoaştem însă, mai mult prin dorinţă decât prin moarte).

Prin tradiţie, se considera că Vila Misterelor data din anul 30 î.Hr. Datorită asemănării cu un mormânt macedonean, oamenii de ştiinţă au propus anul 220 î.Hr.

Persoana care proceda la dezvăluirea sacră a efigiei se numea hierofani. Coşul sacru, în care odihnea *phallosul* ce urma să fie arătat, se numea *liknon*. Din gura copilului gol şi flacid, care citeşte *fatumul*, ies *legomena*. Întreaga frescă expune una lângă alta *dromena*.

„Deşi vrăjile-şi susură cântul, fără contenire, rombul magic se opreşte din continua-i rotire, dafinul ce-ardea cu pară tace în

căminul stins; nu mai vrea din ceruri luna să coboare dinadins…” (Sextus Propertius, *Elegii*, II, 28).

Ceremonia nu are niciun tâlc şi nici nu trebuie să i se caute vreunul: ea execută jocul divin absurd al bacanalei. Nu se poate vorbi nici de inferioritate, nici de sinceritate. Nu sunt decât nişte roluri absorbite de joc. Plus spaima care este ca aerul dintre *individuus*, ca vidul dintre *atomos*. Este un joc sacru. Este *lusus*, *illusio*, *inlusio*, intrare în joc. Sunt tot atâţia Mermeros şi Pheres, care joacă arşice sub privirea maternă. Orice joc absoarbe „departele”. Ceremonia nu are decât un scop: să despartă pe cel ce o să fie iniţiat în mistere de cel ce nu este (nonmisticul). Ritualul misterului nu pretinde câtuşi de puţin credinţa. El îi admite pe cei care iau parte la el şi îi îndepărtează pe ceilalţi – după exemplul nostru, care îi contemplăm în tăcerea lor.

Această *megalographia*, această pictură în picioare, monumentală, sărbătorească, plasată deasupra liniei „ortografice” care îi serveşte de estradă, împrumutată din arta statuară ca şi din teatrul tragic, amplifică densitatea carnală a corpurilor (ceea ce romanii numeau *pondus*), estompând în mod deliberat efectele de material în

veşminte, omogenizând efectele de lumină pe feţe şi pe braţe, întunecând obiectele, simplificând fiecare personaj la limita propriului corp, la „extrema” propriei *extremitas*, dând iluzia prezenţei finite, imobilizând gestul grav, subliniind solitudinea interioară concentrată.

În pictura romană, energia concentrată în corpuri nu se răspândeşte în jurul lor sub forma unei acţiuni între corpurile suspendate. Aici mişcarea este oprită. Poate că aceasta înseamnă *termala technes* (termenii artei), expresie pusă în circulaţie de Parrhasios: extremitatea (*extremitas*) care închide definitiv corpurile. Quintilian a scris că pictorul trebuie să spaţieze figurile pentru ca umbrele să nu cadă peste corpuri, iar silueta conturată să-şi poată asocia volumul în spaţiu (*De institutione oratoria*, VIII, 5). Xenofon a explicat că spaţiul în pictură este o adâncime şi nu un vid, mai exact: o *chora*, în sensul unui centru traversat de o linie şi al cărui volum este puţin ocupat (*Economice*, VIII, 18).

O verosimilitate irezistibilă atrage în ciuda ritului necunoscut. Ea ţine în acelaşi timp de privirile de spaimă şi de cuvântul fatal (copilul care citeşte *fatumul*, desfăşurând *volumenul*) devenit silenţios. Mişcarea de ansamblu a frescei nu este încetineala. Este prezentul etern. Prezentul etern vrea să însemne încremenirea Ritul repetă un traseu unde metamorfoza este imuabilă. Este un teatru fără public. Singurul public este zeul pe care îl face să revină. Este Bacchus. Fresca reprezintă momentul care precede o *bacchatio* în onoarea lui Bacchus.

Dacă fresca datează din secolul al III-lea î.Hr., Fascinusul din acel *liknon*, acoperit de acel *sudariolus*, nu este Priap. Este însuşi zeul Liber Pater. *Aurelius Augustinus*, fiul unui decurion numit Patricius, scrie în cartea a VII-a din *Cetatea lui Dumnezeu* (VII, 21): „În toate zilele festivităţilor organizate în cinstea lui Bacchus-Liber,

într-un impunător alai era transportat ruşinosul organ bărbătesc pe nişte cărucioare (artistic construite şi ornamentate în semn de mare cinstire), în primul rând la ţară pe la răscruci de drumuri, şi apoi era adus până la Roma. În schimb, în oraşul (*oppido*) Lavinium se celebrau aceste festivităţi lubrice timp de-o lună întreagă în onoarea lui Bacchus-Liber şi cu acest prilej, în tot decursul acelor zile, se rosteau cele mai dezmăţate vorbe (*verbis flagitiosissimis*), până în clipa când acel falus era transportat într-un alai festiv, traversând forul până în lăcaşul destinat spre a fi păstrat Acolo, o matroană romană, făcând parte din cea mai onorabilă familie (*mater familias honestissima*), era obligată să aşeze o coroană în mod public, în văzul tuturor, deasupra organului genital bărbătesc, fără pic de sfială. În modul acesta – chipurile – trebuia împăcată divinitatea Liber pentru îndeplinirea procesului însămân-ţării în optime condiţii (*pro eventibus seminum*), cu şanse totale de reuşită; în felul acesta trebuia înlăturată deochierea(*fascinaţio repellenda*) ţarinilor”.

Liber Pater era zeul unei întregi generaţii. În ziua sărbătorii lui, tinerii îmbrăcau toga virilităţii şi intrau, la rândul lor, în clasa maturilor – *Patres*. Fetele şi băieţii se adunau ca să bea, să cânte, să-şi strige alternativ versuri obscene, aţâţătoare, numite fascinante. Religia dionisiacă s-a răspândit în Italia de la sfârşitul secolului al III-lea î.Hr., cu „faloforiile” ei, cu alaiurile ei de bacante şi deghizările lor satirice: bărbaţi acoperiţi cu piei de ţap îşi legau de mijloc un *olisbos* de lemn sau de piele numit chiar *fascinum*. Misterele lui înlocuind orgiile cunoscutei *gens*, Liber Pater a fost foarte repede

Sexul şi spaima asimilat lui Dionysos al grecilor, ale cărui ceremonii făceau apel în aceeaşi manieră la *phallos*.

În Etruria antică, numele etrusc al lui Dionysos a fost la început Fufluns, apoi zeul a purtat numele de Pacha. Pacha şi ai săi *pachathuras* s-au răspândit în Bolsena. Treptat au ajuns la Roma, unde Bacchus devine numele roman al lui Dionysos şi bacanalele – numele misterelor lui. Rezultatul a fost afacerea bacanalelor din anul 186 î.Hr. şi represiunea senatorială. S-a întâmplat ca în acest an 186 romanii să celebreze bacanalele la poalele colinei Aventin, în pădurea sacră a zeiţei Stimula. În timpul nopţii, bacantele au alergat despletite, cu torţele în mână, până la Tibru. O curtezană cu nume foarte fescenin, Hispala Fecenia, i-a povestit consulului că tânărul ei amant, Aebutius, a trebuit să moară după ce mama lui hotărâse să fie sacrificat de către sectanţii lui Bacchus la sfârşitul unei orgii sacre (o *bacchaâio*). Senatul a deschis o anchetă şi a provocat denunţuri. Preoţii lui Dionysos au fost arestaţi, orgiile blamate, omorârea bărbaţilor, în timpul ritualului, interzisă atât în Urbe, cât şi în provincie.

Hotărârea senatului din 186 î.Hr. n-a avut niciun efect Cultul dionisiac a pătruns şi în clasele patriciene. Sub imperiu, el devine religia mistică cea mai populară. Priap a înlocuit, în grădini şi în podgorii, anticul *fascinus* al lui Liber Pater.

Tragediile (în greceşte „cântecele ţapului”) erau nişte poveşti reprezentate în cursul marilor sărbători dedicate lui Dionysos în Grecia, dinaintea întregului oraş. Tragediile au durat de la 472 la 406 î.Hr. În perioada amurgului tragediei de la la sfârşitul secolului al V-lea, în Grecia, Gorgias a exploatat resursele limbajului. Este dificil să apreciezi cutezanţa lui Gorgias. El este cel dintâi care a gândit limbajul ca posibilitate de a construi o realitate autonomă în cadrul realului. El este cel dintâi „scriitor”. Nimic nu există, scria Gorgias, şi chiar dacă ar exista, adăuga el, nu ar putea fi cunoscut. Şi dacă ar putea fi

cunoscut, conchidea el, nu ar putea fi spus, nu ar putea fi comunicat. Euripide Tragicul l-a admirat pe Gorgias Sofistul. Euripide a preluat teme din Gorgias. El a scris o Elena, pe marginea unui vis. Războiul din Troia, ca toate războaiele, n-a însemnat decât sânge care a curs în numele unei fantome. Euripide a scris *Bacantele*. Există o. dezordine de nedescris în rânduiala so-*Vila Misterelor*

cială, spun *Bacantele* lui Euripide. Un oraş nu se întemeiază decât pe sacrificiul violent al unei victime, care devine emisarul arbitrar al violenţei sale.

Bacantele lui Euripide au la bază următorul mit: Bacchus (Dionysos), însoţit de menadele sale, merge la Teba să aducă omagiu la mormântul mamei sale, Semele, femeia fulgerată de Zeus. Pe mormântul Semelei, Dionysos a răsădit o viţă-de-vie fără moarte. Femeile din Teba se alătură cultului funerar al lui Dionysos. Însoţite de Tiresias şi de Cadmos. Pentru, regele Tebei, interzice orgia rituală. Porunceşte ca femeile tebane să fie închise şi Dionysos de asemenea. Zeul izbuteşte să-l determine pe rege să îmbrace veşmântul de bacantă, atingându-i fruntea, pântecele şi picioarele. Tegel porneşte în goană spre Citeron, unde mama sa şi menadele îl dezbracă, îl sfâşie cu mâinile lor şi îl mănâncă crud.

Iată o *bacchatio* a unei victime masculine. Este *omophagia* misterelor.

Între bărbaţi şi femei nu există decât sfâşiere. Societatea civilă nu este decât un văl subţire aruncat peste ferocitate şi omofagie. Tradiţiile şi artele culte nu sunt decât gheare tăiate care resping necontenit. *Omophagia*: mama îşi devorează fiul, care, astfel, se întoarce prin sânge în corpul care l-a născut. Acesta este extazul sângeros care fondează societăţile umane. Orice mamă, la ieşirea din vulva sa, îşi încredinţează copilul morţii. În

greceşte, menade(*mainades*) înseamnă „femei nebune”. Ele îşi roteau capul şi se învârteau în jurul lor până cădeau la pământ

Acesta e şi subiectul frescei de la vilă. O menadă se învârte în jurul ei. O preoteasă este flagelată. Este momentul care precede *bacchatio*.

În piesa lui Euripide, regele Pentru cere degeaba să fie oprită bacanala, cere degeaba ca Bacchus să fie întemniţat în adâncurile palatului. Euripide îl pune pe regele Pentru să zică: „Poruncă dau să fie-nchise toate porţile!” Poetul tragic îl pune pe Dionysos să-i răspundă: „La ce bun? Oare pereţii îi pot opri pe zei?”

Dionysos, zeul sacrificiului tragic al ţapului, zeul care încântă spectatorii prin măştile lui de animale, zeul care face să te învârteşti în timpul dansului şi să aiurezi după ce ai băut vin, este zeul care rupe limbajul. El scurtcircuitează orice sublimare, refuză mediatizarea conflictelor, sfâşie orice veşmânt de pe goliciunea originară.

174

Sexul şi spaima

Vila Misterelor

175

În fresca din camera misterelor, goliciunea va fi dezvelită. Bacchus este beat El îşi sprijină braţul ce tremură.

Messalina a trecut drept femeia cea mai amorală din Roma antică: pentru că s-a îndrăgostit. Juvenal o descrie pe foarte tânăra împărătească aplecată deasupra lui Claudiu, aşteptând să adoarmă. Apoi, împărăteasa îmbracă degrabă o mantie de noapte (*cucullos*), după care porneşte pe străzile Romei, punându-şi o perucă roşie, ce îi ascunde părul negru (*nigrum flavo crinem abscondente galero*). Apoi împinge o draperie veche, intră în bordelul cald

(*calidum lupanar*), se întinde într-o cămăruţă goală (*cellam vacuam*), unde ia numele grecesc Lycisca

Suntem la Roma: *Lycisca* înseamnă în greacă „lupoaică mică”.

Messalina se întoarce la palat „tristă, arzând încă într-un spasm care îi încordează simţurile” (*ardens rigidae tentigine voluae*), sătulă de bărbat, dar nesatisfăcută (*lassata viris necdum satiata*), cu obrajii palizi şi mânjiţi de funinginea lămpii (*jumoque lucernae*). Ea strecoară pe nesimţite în patul imperial (*pulvinar*) un corp pe care nu-l spălase de putoarea bordelului (*lupanaris odorem*).

Însă nu prin ieşirile sale nocturne împărăteasa adolescentă şi-a creat faima de amorală, ci pentru că a iubit un bărbat Sentimentul (o împărătească devenită sclava unui bărbat) era interzis matroanelor mai mult decât desfrâul.

Messalina l-a iubit pe Silius. Tacit spune că era cel mai frumos dintre romani (*iuventutis romanae pulcherrimum*). Era senator. Pentru a trăi cu Messalina, el a consimţit să rupă căsătoria cu Iunia Silana, care se trăgea dintr-o foarte veche familie aristocratică. Messalina a şocat lumea ei pentru că n-a acceptat să împartă un bărbat. Ea se dăruia dragostei sale fără nicio precauţie şi cu o intransigenţă care au scandalizat la început Claudiu a închis ochii. Dar Messalina nu a înţeles lucrurile astfel: ea se ducea la Caius Silius fără să se ascundă, în văzul oraşului întreg, însoţită de suita de sclavi. Poruncea să se transporte vesela sau mobilierul imperial pentru serbările pe care le dădea la Silius. Descendentă a lui Antoniu, reîncepea „viaţa inimitabilă” dintre Antoniu şi Cleopatra (fără a avea proba că a reînnoit şi pactul de moarte prin care „viaţa inimitabilă” a bunicului ei a luat sfârşit).

Silius întrezărea puterea la capătul iubirii pe care i-o purta împărăteasa El i-a propus Messalinei să-i adopte

copiii. Ea s-a temut numaidecât că Silius n-o mai iubea A căzut la bănuială că Silius s-ar putea să n-o iubească, ci doar s-o folosească drept mijloc de a ajunge la tronul imperiului. Se hotărăşte să ia situaţia sub control. Nemaigăsind resurse decât în cutezanţă (*audacia*), spune Tacit (*Anale*, XI, 12), decide să renunţe la imperiu. Hotărăşte să se mărite cu Silius. Fiindcă orice femeie romană avea dreptul absolut de a-şi repudia soţul, auspiciile au fost luate, sacrificiile făcute, contractul întocmit, martorii prezenţi – căsătoria încheiată.

Roma era stupefiată. Imperiul era zestrea Messalinei. Ori Silius, ori Claudius.

La 23 august 48, ziua când începeau serbările de culesul viilor, Messalina a hotărât să prăznuiască *Bacchanalia*. Femeile, deghizate în bacante, îmbrăcaseră piei de fiare sălbatice şi cinsteau strugurii, teascurile, mustul, pe Liber şi pe Bacchus. Messalina, cu părul fluturând (*crine fluxo*), învârtind tirsul (*thyrsum quatiens*) deasupra capului, se deghizase în Ariana lângă ea se afla Silius, încoronat cu iederă (*hedera vinctus*) şi încălţat cu coturni (*gerere cothurnus*).

Claudiu se afla la Ostia gata să înceapă redactarea *Istoriei etruscilor* (împăratul Claudiu ştia etrusca). El ordonat ca soţia lui să fie omorâtă. Când au sosit centurionii pe care Narcis îi trimisese, ea se retrăsese de la sărbătoare. Acum se afla în grădinile ei, pe care le iubea mai puţin ca pe Silius, dar unde se simţea mai bine decât în orice loc din lume (erau grădinile care îi aparţinuseră odinioară lui Lucullus). Mama ei, Lepida, se afla lângă ea Messalina încă mai era deghizată în Ariana A poruncit să fie chemată bătrâna vestală Vibidia A lăsat din mână tirsul (*thyrsus*) şi a luat un stil (*stilus*). Medita cu stilul la mijlocul buzei voia să înceapă o scrisoare către Claudiu. Avea douăzeci de ani. Când a observat soldaţii lui Narcis în

spatele arborilor, a vrut să-şi pună singură capăt zilelor cu stilul ce-l ţinea în mână, însă aceştia i-au luat-o înainte, şi tribunul care îi comanda a străpuns-o cu sabia lui în mijlocul grădinii lui Licinius Lucullus, în linişte.

Ochii care se tem îndepărtează pe cel care îi vede. O ceremonie evident pusă la punct, gravă, precisă, suverană, imanentă, enigmatică, neliniştită şi fatală îl înconjoară pe cel care

vede. Trebuie aduse mulţumiri zeului violent care prezidează ceremonia pentru că a îngropat această vilă a podgorenilor de pe drumul ce duce de la Pompei la Herculanum. Mă gândesc la monologul pe care Seneca Fiul îl pune în gura Fedrei: „Nici liniştea nocturnă, nici somnul fără vise nu-mi curmă suferinţa; ci răul meu sporeşte şi arde înăuntru precum văpăi se varsă din craterul de Etna; şi nu mai ţes acuma, iar caierul de lână mi-alunecă din mână. Nu-mi place nici în temple să grămădesc ofrande şi nici să mă amestec în atic cor de fete să merg printre altare cu torţe rituale, nici să ador vreodată cu rugi neprihănite în rit pios zeiţa ce ne-ocroteşte ţara”.

Scena s-a amplificat prin clocotul ei nefast şi îngroparea ei fatală. Vezuviul, înlocuind Etna, a fost de asemenea o mască bruscă a meduzei pietrificând o prezenţă fremătătoare de viaţă, siderată, zidită în instantaneul catastrofei.

Această frescă este ea însăşi împietrită în instantaneitatea catastrofică pe care o pregăteşte.

Ceea ce nu este frumos, ceea ce este îngrozitor, ceea ce este mai frumos decât frumosul, ceea ce obsedează

curiozitatea care face să cauţi cu ochii, acesta este fascinantul. Se poate oare vedea sexul care nu se vede? El este smuls vizibilităţii sale în atracţia dorinţei care îl mărise, care îl umflase. El este smuls vederii în atracţia plăcerii care îl deformează în juisare.

În plăcere, un zeu răpeşte femeile. În plăcere, un zeu îi măreşte pe bărbaţi. Arta antică însemna învigorare, înălţare, putere, măreţie. Arta era puterea puterii. Arta era tot ce sporea puterea zeului în statuia lui colosală, tot ce eterniza puterea oamenilor în poartă sau în portretul de şevalet, sau în fresce, precum odinioară în memoria oraşelor amintirea numelui eroic în versurile aedului.

Anticii au atribuit întotdeauna artei un scop ambivalent: un amestec de frumuseţe (în greceşte *kallos*, în latineşte *pulchritudino*) şi de dominare sau de măreţie (în greacă *megethos*, în latină *maiestas*). Anticii îi reproşau lui Policlet lipsa de *pondus* (de gravitate): prea multă frumuseţe şi nu îndeajuns *pondus*. Latinescul *pondus* traduce grecescul *semnon*. Splendoare, demnitate, lentoare, măreţie – acestea sunt atributele zeilor sau ale acelora care poartă în corpul lor puterea. Aceasta este greutatea etică ce trebuie să se îmbine cu fascinaţia estetică. Un scurt-circuit de *pulchritudino* şi de *maiestas*. Racine, reluându-l pe Tacit, spunea că el era în căutarea unei „tristeţi maiestuoase”. Aulus Gellius preciza: o „tristeţe maiestuoasă, fără umilinţă, nici cruzime, dar plină de spaimă, de teamă reverenţioasă” (*neque humilis neque atrocis sed reverendae cuiusdam tristitiae dignitate*). Iată acel *voltum antiquo rigore* a lui Pliniu: antica rigiditate sexuală a corpurilor şi a chipurilor. Erudiţi pătimaşi, actorii americani de la Hollywood au studiat cu grijă cărţile lui Varro, Quintilian şi Vitruviu. John Wayne pune piciorul pe linia *orthographia* a ecranului supraînălţat înainte ca el să fie acolo; el nu devansează niciodată, dar soseşte

întotdeauna cu acea întârziere imperceptibilă care ne face să presimţim epifania unui zeu; el vorbeşte după ce s-a mişcat; el rămâne impasibil. Nimeni nu spune: „John Wayne joacă”. Se spune: „John Wayne îl corectează pe Policlet”.

Fescenin vine de la *fascinus*. Versurile fescenine, limba protuberantă, agresivă, itifalică erau cuvinte grosolane (*horridus*). Când Seneca Tatăl critică brutal stilul lui Aurellius Fuscus, el indică visul de frumuseţe propriu Romei Antice: *Nihil acre*, *nihil solidum*, *nihil horridum* (Nimic viguros, nimic temeinic, nimic urât). Virilitate, gravitate, măreţie. Iată vorbele împăratului Caligula despre stilul lui Seneca Fiul: „Nisip fără mortar”. Gustul lui Tiberiu – mare colecţionar de picturi realizate cu cinci secole mai înainte în Grecia – poate să fie oricând verificat în insula Capri, al cărei slujitor fanatic a devenit şi unde s-a retras timp de unsprezece ani. Când vii dinspre Amalfi cu vaporul, o uriaşă faleză abruptă, roşie şi neagră, se înalţă din mare. Este exemplul cel mai bun pentru sensul de *horridus*. I se zicea „Pământul sirenelor”. *Capreae* este un colos de piatră năruit şi abrupt. În Tassilin Ajjer, la est de Ahaggar, se înalţă stânci uriaşe, la poalele cărora societăţile de păstori, în urmă cu douăzeci de mii de ani, au pictat lupte, tauri care vor fi doborâţi, bărbaţi în picioare străpungând femei aplecate înainte. Stânca de la Capri are acest caracter sălbatic, înaltă, abruptă, ea-n zeu *horridus* în mare. Picturile conservate în lava Pompeiului sunt acele scene de la Tassili pictate la poalele stâncilor şi care au fost salvate de sare, ascunse în penumbra adăposturilor, meditând în liniştea milenară care le-a înconjurat, în absenţa vântului, care le-a cruţat, în umbra care le-a protejat culorile, în izolarea de lume şi în dispreţul oamenilor unde ele au supravieţuit fără să le pese de nicio privire.

178
Sexul şi spaima
Vila Misterelor
179

Există un loc cunoscut şi, totodată, necunoscut, fiecărui om: pântecele matern. Pentru orice om există un loc şi un timp interzis: locul şi timpul dorinţei absolute. Dorinţa absolută este următoarea: existenţa acestei dorinţe care nu era a noastră, dar din care rezultă dorinţa noastră. Pentru orice om există o utopie şi o ucronie. Există un timp al misterului. Impetuozitatea suptului la nou-născut „continuă" spasmul conceperii. Afluxul laptelui la mamă „continuă" emisiunea seminţei începută cu nouă luni în urmă. Există un *fascinus* mare, a cărui erecţie durează veşnic şi care guvernează ciclul lunaţiilor, al anilor, al naşterilor, al împreunărilor şi al morţii.

În coşuleţul fiecăruia există întotdeauna un obiect atopic şi anacronic, care îşi fascinează „copiii" şi care se ascunde întotdeauna sub vălul limbajului uman. Iată de ce *fascinus*-ul constituie întotdeauna o taină. Obiectul sexual rămâne mereu maestrul jocului erotic. Subiectul sexual, îndeosebi subiectul masculin, pierde totul (erecţia în *voluptuos*, exaltarea în *taedium*, dorinţa în somn).

Ceea ce este mai ascuns decât ascunsul constituie taina.

Apelles se ascundea în spatele tablourilor (*ipse post tabulas latens*) ca să asculte ce spuneau privitorii. Există întotdeauna un copil în spatele uşii de la camera secretă (camera „dormitor", camera „mistică") ca să asculte ceea ce nu poate vedea. Muzica este aceea care refuză acest sunet Aşa cum pictorul este mereu ascuns în spatele tabloului, tot aşa există mereu o scenă în spatele discursului. Renan spunea că ar fi de mirare să găseşti în trecutul omenirii un lucru extraordinar care să fi fost făcut

într-un mod ce ar putea fi mărturisit. La fel cum nu poţi să-l vezi pe Dumnezeu fără să mori. La fel nu poţi aprecia animalitatea din om fără să fii pedepsit. Vederea sexului masculin este terifiantă, chiar în societăţile în care expunerea frecventă îl face banal şi derizoriu.

Descoperirea tragediei dionisiace şi a pornografiei (*tabellae* numite *libidines*) este datorată grecilor. Evreii şi romanii îşi disputau inventarea chiloţilor (*subligaculum*). Într-o zi, Noe, după ce şi-a sădit via, s-a îmbătat cu vin, după care s-a dezgolit şi a adormit în mijlocul cortului (*nudatus în tabernaculo suo*). Fiul său Ham a intrat în cort în timp ce el dormea şi a văzut goliciunea tatălui. A văzut că în josul pântecelui tatălui său atârnau *virilia patris*, care l-au făcut; a văzut*mentula* în timp de repaus. Aflând aceasta, Noe îl blestemă (*maledictus*) să devină robul robilor (*servus servorum*)

fraţilor săi (*Geneza*, IX, 21). În Occident, chiloţii au origine dublă: una iudaică, afurisită şi ucigătoare, şi alta romană, înspăimântată şi melancolică (în timpul republicii, consulul Cicero a lăudat portul de *subligaculum* pe sub togă).

Oamenii nu privesc decât ceea ce nu pot să vadă.

Privirea pe care romanii au vrut-o laterală aderă la privirea fatală. Privirea fatală este privirea *fatumului* (a cuvântului pe care îl rosteşte copilul derulându-şi sulul de papirus, cufundându-şi privirea în lectură, derulând moartea şi renaşterea naturii lucrurilor). Privirea fatală nu antrenează conştiinţa. Ea antrenează stăruinţa incidentului care a declanşat înlănţuirea catastrofică a destinului (coitul originar). Ea reuneşte cruzimea momentelor care se succed şi care aderă până la credinţa (*fides*) în suspendarea sensului pe care nu-l dominăm. Este precum momentul imprevizibil când juisarea aşteptată ne smulge nouă înşine şi ne aşază în necaz sau în fericire. Ceea ce

survine are un asemenea avans asupra noastră, spune Rilke, că nici nu izbutim să-i întâlnim chipul. Cauzele vin după acel ceva care ne-a luat prin surprindere. Raţiunea nu face decât să consoleze în limbaj realul de a fi fost real. Raţiunea nu face decât să conjure cortegiul de zile al unei noi improvizaţii, care nu stă niciodată în stăpânirea limbajului.

„Nimeni nu deţine secretul propriu”. Aceasta este greşeala lui Narcis din textul lui Ovidiu. Nu trebuie să te cunoşti. Tot ce te deposedează de tine este secret înăuntrul tău nu poţi distinge taina şi extazul.

Nu este vorba de un templu: este o cameră micuţă dintr-o vilă în umbră, cu o fereastră care dă înspre copaci. Uşa se deschide spre un *fascinus* în coşul de răchită, acoperit, în umbră.

Trecerea printr-o uşă îngustă într-o încăpere imensă reprezintă visul principal. Este o *regressio ad uterum*. Orice vis este o *Nekuia*. O lume libidinală independentă – aceasta este definiţia visului. Este de asemenea această cameră. Este camera

De la taedium la acedia

181

CAPITOLUL XVI DE LA *TAEDIUM* LA *ACEDIA*

Legenda spune că Tiberiu, colecţionar al picturilor pornografice ale lui Parrhasios, a discutat despre pictură cu sfânta Veronica. Nu eu am născocit această scenă. Iacopo da Varazze este cel care aduce o piatră în această grămadă de ruine, pe care am dorit să le adun la un loc, şi o dovadă pentru delirul meu. Pentru că orice interpretare este un delir.

Iacopo da Varazze din Genova (*Legenda aurea*, *De passione Domini*, LIII) povesteşte că Tiberiu a căzut grav bolnav la Roma (*Tyberius morbo gravi teneretur*). împăratul, adresându-se lui Volusianus, unul dintre intimii

săi, i-a povestit că auzise vorbindu-se de un medic care vindeca toate bolile. Şi i-a spus lui Volusianus:

— *Citius vade transpartes marinas dicesque Pylato ut hune medicum mihi mittat* (Du-te repede dincolo de mare şi spune-i lui Pilat să mi-l trimită pe acest medic).

Era vorba de Iisus, care vindeca toate bolile cu un singur cuvânt. Când Volusianus a sosit la Pilat şi i-a comunicat ordinul împăratului, procuratorul a fost cuprins de spaimă (*territus*) şi a cerut un răgaz de paisprezece zile. Volusianus a întâlnit însă o matroană (*matronam*) care îi fusese apropiată lui Iisus. O chema Veronica, şi trimisul imperial s-a retras cu ea într-un loc unde putea vorbi în siguranţă.

— Am fost prietena lui, zice ea Trădat din invidie, Iisus a fost omorât de Pilat, care a poruncit să fie răstignit pe cruce.

Tare mult s-a întristat Volusian când a aflat că medicul murise.

— *Vehementer doleo* (Sunt tare îndurerat), spune el. Sunt necăjit că nu pot să îndeplinesc poruncile stăpânului meu.

Matroana Veronica îi răspunde:

— Pentru că prietenul meu cutreiera ţara propovăduind, şi cum, fără voia mea, eram lipsită de prezenţa lui, am luat hotărârea să pun să i se facă portretul (*volui mihi ipsius depingi imaginem*). Pictorul mi-a spus ce fel de pânză şi ce culori să cumpăr. S-a întâmplat că tocmai plecasem să-i duc pictorului ce-mi ceruse, când l-am văzut pe Iisus pornit pe drumul către moarte. Prietenul meu m-a întrebat unde mă duceam cu pânza şi culorile. I-am explicat intenţia mea plângând, pentru că el trebuia să-şi ducă în spate crucea. „Nu plânge”, mi-a zis el şi a luat pânza, aplicând-o pe faţa lui. „Iată cum se pictează”, a spus, şi s-a dus să moară. Dacă împăratul de la

Roma priveşte cu evlavie trăsăturile acestei imagini, îşi va redobândi numaidecât sănătatea.

Valusianus o întreabă:

— Aş putea cumpăra cu aur sau cu argint icoana ta?

— Nu, îi răspunde ea. Numai cu evlavie arzătoare. Voi merge cu tine. O să-i arăt cezarului acest portret, să-l privească, şi mă întorc.

Valusian s-a întors la Roma cu Veronica şi i-a zis împăratului Tiberiu:

— Pilat l-a dat pe Iisus în mâinile evreilor, care l-au răstignit pe cruce din zavistie. Dar o femeie a venit cu mine şi are portretul lui Iisus în momentul morţii. Dacă veţi privi acest portret cu evlavie, veţi fi vindecat într-o clipă şi vă veţi recăpăta sănătatea

Atunci, Tiberiu a poruncit să se aştearnă un covor de mătase (*pannis sericis*), a primit-o pe Sfânta Veronica, şi au început să discute despre pictură. Pe urmă el i-a cerut să-i arate portretul: abia l-a privit că şi-a recăpătat sănătatea dintâi. Tiberius i-a dăruit târfei Veronica un tablou vechi (un „tablou-de-prostituată" de Parrhasios?) şi a ordonat ca Pilat să fie osândit la moarte pentru că îl omorâse pe Iisus. Însă Pilat s-a făcut că nu pricepe şi, luând spada în mână, s-a omorât. În clipa morţii, Pilat şi-a privit mâna care ţinea spada Dându-şi sufletul, a rostit:

— Mâna pe care mi-am spălat-o m-a ucis.

La Tars, în Cilicia, curge dintotdeauna fluviul Cydnus. Aici, Sardanapal a poruncit să i se ridice o statuie pe care era înscris preceptul lui Epicur: „Bucură-te de plăcere atâta vreme cât eşti viu.

182

Sexul şi spaima

De la medium la acedia

183

Restul nu înseamnă nimic". Şi tot aici, la Tars, s-a

născut Pavel, cetăţean roman. Era evreu, din seminţia lui Beniamin. A studiat la sinagogă cu cei mai mari rabini din secolul I. A venit la Ierusalim şi a studiat cu Gămăliei. Devine rabin. Pe neaşteptate, Pavel din Tars se converteşte la creştinism pe drumul Damascului, căzând de pe cal, în anul 32. În anul 32, vilele din jurul oraşelor Pompei, Herculanum şi Stabia erau încă în picioare. În anul 57, Pavel scria romanilor: „Cei ce trăiesc după îndemnurile firii pământeşti (*secundum carnem*) umblă după lucrurile firii pământeşti; cei ce trăiesc după îndemnurile spiritului (*secundum spiritum*) umblă după lucrurile spiritului. Şi umblarea după lucrurile firii pământeşti este moarte (*mort est*), pe când umblarea după lucrurile spiritului este viaţă şi pace (*vita et pax*). Fiindcă umblarea după lucrurile pământeşti este vrăjmăşie (*inamica*) împotriva lui Dumnezeu…” (*Ad Romanos*, VIII, 5). Racursiul Sfântului Pavel este surprinzător: spaima romană devenită vrăjmăşie, ostilitate – iată creştinismul. Este adoraţia corpului mort al zeului însuşi crucificat în mod sarcastic. El nu mai este zeul despuiat (*Jascinus*). Este divinitatea înveşmântată şi, totodată, reproducerea omenirii devenită invizibilă. Pavel spune că există două văluri şi susţine că există un „al doilea veşmânt pentru om”: o armură şi un coif. Noi nu trebuie să ne dezbrăcăm (*Nolumus expoliari*), afirmă Pavel, trebuie să îmbrăcăm pe deasupra celuilalt veşmânt (*superveştiri*) acest „al doilea veşmânt” pentru ca tot ce este muritor să fie resorbit de către viaţă (*ut absorbeatur quod mortale est a vita*). *Induite armăturam Dei ut possitis stare adversus insidias diaboli* (îmbrăcaţi armura lui Dumnezeu ca să puteţi să vă împotriviţi înşelătoriilor diavolului). „Se ştie ce produce firea pământească: curvăsărie (*fornicaţio*), necurăţenie (*immundiţia*), sodomie (*impudiţia*), desfrânare (*luxuria*), idolatrie (*idolorum servitus*), vrăjitorie (*veneficia*),

duşmănii (*inamiciţiae*), vrajbe (*contentiones*), gelozii *ţaemulationes*), animozităţi (*irae*), certuri (*rixae*), disensiuni (*disentiones*), dezbinări (*sectaie*), pizme (*invidiae*), crime (*homicidia*), beţii (*ebrietates*), orgii (*comessationes*) şi aşa mai departe".

Qui fornicatur în corpus suum plecat (Cine se împreunează păcătuieşte împotriva propriului corp). *Bonum est homini mulierem non tangere* (Este bine ca bărbatul să nu se atingă de femeie).

Femeia a cedat în faţa spaimei. Dar cel puţin în această spaimă ea s-a eliberat de fascinaţie şi de raptul potrivnic. Ea devine un bun al cărui schimb a fost instituţional, proprietate privată şi plăcere de o clipă. Sunt departe termele mixte de la Roma, departe latrinele sau mai degrabă „şanţul" somptuoasei *forica*, unde romanii se aşezau unul lângă altul, conversând în vreme ce excretau, sunt departe ceremoniile secrete, unde fiecare sex, râvnind sexul celuilalt şi etalându-i efigia cu scopul de a şi-l face propice, de a-l mări sau de a-l deschide, excludea prezenţa sa reală.

Virgo Maxima şi Pater: funcţiile statutare n-au dispărut; ele au fost inversate; *pietas* trece la femei, *castitas* la bărbaţi. Paul Veyne a analizat metamorfoza relaţiilor sexuale conjugale, creând puţin câte puţin morala creştină a căsătoriei. Morala creştină şi-a adaptat morala imperială păgână a funcţionarilor, supusă, statutară, cu părţi egale, apoi egalitară, autoreprimată, secretă, privată, devotată, castă, abstinentă, adică îndrăgostită, profeministă, antihomosexuală, sentimentală, ascunsă.

În 1888, Elisabeth Blackwell declara, la Londra: „Reglarea raporturilor sexuale în avantajul intereselor femeilor – acesta este adevărul necunoscut al creştinismului". Creştinismul a supus bărbatul la patru înfrânări: „nici pasiunea, nici ceasul, nici poziţia, nici

paternitatea nu mai sunt în mâinile lui”.

Corpul, care era *domus* pentru *ego* – intimitatea atât de tainică, încât era inviolabilă pentru halucinaţia dragostei în ochii lui Cato Cenzorul – a devenit ciudăţenia cea mai vrăjită, cea mai potrivnică, între natură şi istorie, între animal şi limbaj, între dorinţa sexuală şi curiozitatea ştiinţifică sau livrescă, trupul, care era un pod, devine un abis.

Când, în jurul anului 200, creştinismul devine religia dominantă din Imperiul roman, a apărut contractul de căsătorie şi a absorbit cu moda sa mulţimea sclavilor (al căror număr creştinismul nu l-a micşorat câtuşi de puţin). Ierarhia ecleziastică a creştinilor a adoptat verticalitatea ierarhiei administrative imperiale şi a consolidat-o. Morala, care a devenit a tuturor stărilor (*status*) s-a interiorizat şi a devenit normativă (bună pentru toţi, bună chiar pentru împărat.

184

Sexul şi spaima

De la taedium la acedia

185

cuvântul grec *katholike* înseamnă, textual, „în privinţa totului”). Creştinii – secta Peştelui – au cumpărat imperiul şi l-au consolidat. Edictul din anul 321 a autorizat dispoziţiile testamentare, a abolit martiriul pe cruce, a prescris odihna săptămânală ca ziua Soarelui, a conferit episcopilor statutul de funcţionari ai imperiului. Începând din secolul al IV-lea s-a acreditat ideea că Pontifex Maximus descindea din Petru. Interdicţia milenară de a atinge peştele cu lama unui cuţit se moşteneşte şi în zilele noastre în admirabile servicii de argint destinate consumării peştelui – a căror existenţă a încetat să ni se mai pară misterioasă.

Sunt scoase vinerea. (Cuvintele răzbună morţii mai

vechi: cuvântul vineri vine de la *Veneris dies*, ziua lui Venus. Sacrificiul peştelui în această zi aminteşte de marea apariţie a Afroditei când a ieşit din apa oceanului după ce fascinusul tăiat al lui Uranos a fost aruncat acolo.)

Sfântul Grigore le-a interzis fecioarelor să se scalde în apa mării. Atanasie a interzis fecioarelor să-şi spele alte părţi ale corpului în afară de faţă şi de picioare. În marile romane din timpul domniei regelui Eduard VII, foarte gustate la începutul acestui secol, personajele presărau tărâţe pe apa din cadă ca să nu fie umilite văzându-li-se goliciunea. Fetele tinere, ca să se schimbe, îşi scoteau cămaşa murdară pe deasupra celei curate pentru a nu fi supuse, fie şi pentru o clipă, spectacolului acestor vestigii înfricoşătoare pe care împreunarea, graviditatea şi naşterea le-au hărăzit.

Iisus pe cruce poartă un *linteum* înnodat la brâu. În decursul secolelor Dumnezeu este reînveşmântat. Acoperământul (*velamen capitis*) al Mariei ascunde goliciunea fiului său. *Subligaculum*-ul înlocuieşte *linteum*-ul, apoi *kolobion-ul* vine în locul *subligacum-vXIII* (tunica siriană înlocuieşte chilotul scurt). Abisul corpului şi frica de plăcere au dus la dispreţuirea lumii exterioare şi la marile imagini ale infernului. Infernul a rămas etrusc, grec sau mesopotamian: o dihanie care înghite. Este Gorgona cu colţii ei proeminenţi sau Baubo burtă-gura. În frescele bazilicelor reconvertite pentru slujbele creştine, în arta statuară a catedralelor, în faţa celor aleşi, îmbrăcaţi în cel de „al doilea veşmânt al lor”, gura uriaşă a lighioanei morţii îi înfulecă lacomă pe cei osândiţi şi îi înghite, aruncându-i în străfundul corpului veşnic al infernului. Astfel viaţa umană devine un somn: sexul este coşmarul, iar trezirea ar trebui să se confunde cu momentul care ar elibera corpul. După mortificarea biografică, apoi după moartea biologică, un corp adevărat ar apărea, glorios,

sublim, nedeformabil de dorinţa involuntară, în grădina paradisului. Ar fi o beatitudine înveşmântată. Evul mediu a exilat erotismul în infern. Precum în picturile din copilărie, precum copiii înşişi, goi, cad ţipând din vulva larg deschisă a femeilor.

Numai „misticii" vor prezerva urma străveche a „misterioasei" scene primitive. În anul 1323, la Strasbourg, Fratele Eckhart scria: *Gratia est ebullitio quaedam parturitionis Filii, radicem habens în ipso Patrispectore intimo* (Graţia este o anumită efervescenţă în naşterea fiului, a cărui origine se află în inima Tatălui). *Quid est hodie*? *Aeternitas*. *Ego genul me te et te me aeternaliter* (Ce este astăzi? Veşnicia. M-am zămislit eu-tu şi tu eu pentru eternitate). Scena iniţială nu este reprezentabilă. *Deus* este forma de paternitate în care totul se revarsă. Totul curge spre puritate pentru a ascunde scena iniţială. Această cursă se numeşte istorie. Această scenă nu este doar „invizibilul", pentru că nu eram născuţi când ea ne-a format. Această scenă este „necunoscută". Originea noastră ne este mai necunoscută decât moartea noastră, în sensul că neştiinţa în ceea ce priveşte moartea noastră n-a avut loc. Originea noastră este necunoscutul cel mai necunoscut, căci ea şi-a înfăptuit lucrarea odată cu noi înşine înainte de naşterea noastră, înaintea mâinilor noastre, înaintea limbajului nostru, înaintea vederii noastre. Chiar pândind-o cum fac acei „voyeurs" nu o vom face să revină. Chiar exprimând-o, o vom îngropa (pentru că dobândirea limbajului nu este legată nici de originea, nici de naşterea noastră).

Chiar plăcerea are ca prim efect de a ne sustrage atracţiei, aruncându-ne în starea de vlăguire.

Doar visele, în noaptea în care zi de zi toţi oamenii se cufundă, dezvăluie o parte din această lume, căreia limbajul îi întoarce spatele. Doar operele de artă, în

lumină, se apropie de marginea dezmărginirii. Doar amanţii când se dezbracă de tot ce îi sustrage goliciunii lor abordează terenul plăcerii. În fine, doar operele de artă capabile să reprezinte corpul uman (pictura, arta statuară, fotografia, cinematografia) sunt în măsură să readucă în plasele lor vestigii ale acestor scene care provin din această altă lume a lumii.

186

Sexul ţi spaima *

De la taedium la acedia

187

Este dificil să priveşti nişte ruine, pentru că întotdeauna vedem în spatele lor fantoma unui edificiu în picioare care stăruie să le explice. Însă nu este decât în imaginaţia noastră.

Întotdeauna vedem ceva pierdut care dă sens celor ce rămân, însă nu sunt decât nălucirile noastre.

Oricât de conştienţi am fi, adunând fragmente de fresce şi de inscripţii, întotdeauna comitem eroarea irezistibilă de a crede că tot ceea ce a supravieţuit dispariţiei este un eşantion fidel a tot ce a dispărut. Dar ce concluzii putem noi să tragem din nişte vestigii pe care hazardul unei erupţii vulcanice ni le-a protejat înghiţindu-le?

Am vrut să reflectez la opt particularităţi proprii percepţiei romane a lumii sexuale: fascinaţia (*fascinaţio*) Fascinusului, *ludi-brium-xă* propriu spectacolelor romane şi cărţilor de *satura*, metamorfozele animale şi opusul lor (romanele de antropomorfoză), înmulţirea geniilor şi a zeilor intermediari în tripla anahoreză epicuriană, apoi stoică, apoi creştină, privirea dintr-o parte, laterală, apoi deprimată, interdicţia felaţiei şi a pasivităţii, *taedium vitae* înclinând spre *acedia*, în sfârşit – transformarea castităţii (*castitas*), proprie matroanelor republicane, în abstinenţa

masculină a anahoreţilor creştini. Sunt toate acele cuvinte obscure care puţin câte puţin se elucidează prin spaimă.

Vederea unei reprezentări dintre cele mai directe posibile a împerecherii umane procură de fiecare dată o emoţie extremă de care noi ne apărăm fie sub forma râsului lubric, fie printr-o uimire şocată.

Romanii antici, începând din timpul domniei lui August, au ales spaima

A fost un cutremur de pământ a cărui urmare s-a dovedit mai importantă decât creştinarea imperiului, mai importantă decât invaziile din secolele V şi VI, care n-au alterat în mod fundamental natura, mai importantă decât descoperirea Lumii Noi în cursul secolului al XV-lea: americanii care trăiesc acolo şi astăzi, după ce au exterminat tot ce constituia un obstacol pentru dominaţia lor, s-au condus întotdeauna după acest sistem de spaimă, şi se reproduc în pântecele soţiilor lor însoţiţi de o groază care provine mai mult de la togile albe ale Părinţilor senatului decât de la togile negre ale Părinţilor creştini, care i-au înlocuit la curie. Părinţii puritani care au debarcat în valea râului Ohio sau cei care şi-au ridicat capelele din lemn în golful Massachusetts au adus, cum nu s-ar crede, mai puţine Biblii în bagajele lor decât acel *taedium* pe care Lucreţiu l-a scos la iveală, decât acea ură ce se observă la Seneca, decât acea violenţă indecentă pe care o citim la Suetoniu sau pe care o bănuim la Tacit şi care îi făcea să fugă de lumea veche.

În noiembrie 401, când ostile gotice au traversat Alpii iulieni, doi lupi l-au atacat pe împărat la Milano. Au fost spintecaţi şi din măruntaiele lor au văzut ieşind două mâini de om. Contemporanii au desluşit aici o prevestire care anunţa dezmembrarea imperiului sau sfârşitul unui ciclu glorios. Animalul care îl alăptase pe Romulus se întorcea împotriva poporului al cărui totem fusese. S-a

văzut aici o răsturnare a sorţii, şi nu fără temei. Romanii îşi abandonaseră tradiţiile naţionale, valoarea lor de războinici, istoria şi zeii lor pentru a deveni monolatri, trişti şi antropomorfi. Şi asta deoarece înlocuiseră totemul lupoaicei cu un sclav pe cruce. De acum îşi meritau sclavia Biciul timpului, întrucât separase corpul de goliciune, *anima* de animal, confortul servil şi veşnic de mândria individuală obscenă, separase spaima de plăcere, viaţa de moarte precum bobul grâului – de pai.

BIBLIOGRAFIE

cuprinzând versiunile româneşti ale operelor din care s-au extras citatele

1. *BIBLIA sau Sfânta Scriptură*, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, 1994.

2. Apuleius (Lucius Apuleius), *Măgarul de aur* (*Metamorfoze*), traducere de L Teodorescu, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1958.

3. Aureliu Augustin, *Despre Cetatea lui Dumnezeu*, traducere de Paul Găleşanu, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1998.

4. Catul (Caius Valerius Catullus), *Poezii*, în româneşte de Teodor Naum, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1969.

5. Euripide, *Bachantele* (*Alcesta*, *Medeea*, *Bachantele*, *Ciclopul*), traducere de Alexandru Pop, Biblioteca pentru Toţi, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1965.

6. Homer, *Odiseea*, traducere de George Murnu, Editura Univers, Bucureşti, 1979.

7. Horatius (Quintus Horatius Flacus), *Opera omnia*, (*Ode*, *Epode*, *Carmen saeculare*), ediţie critică îngrijită de Mihai Nichita, traduceri de Traian Costa, D.C. Ollanescu, Const. I. Niculescu, Editura Univers, Bucureşti, 1980.

8. Lucreţiu (Titus Lucretius Carus), *Poemul naturii*, traducere, prefaţă şi note de D. Murăraşu, Editura Minerva, Biblioteca pentru Toţi, Bucureşti, 1981.

9. Ovidiu (Publius Ovidius Naso), *Arta iubirii* (*Heroide*, *Amoruri*, *Arta iubirii*, *Remediile iubirii*, *Cosmetice*), traducere de Maria Valeria Petrescu, Biblioteca pentru Toţi, Editura Minerva, Bucureşti, 1972; *Metamorfoze*, traducere de David Popescu, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1969.

10. Petroniu (Caius Petronius Arbiter), *Satyricon*, traducere, cuvânt înainte şi note de Eugen Cizek, Editura Univers, 1995.

11. Platon, *Alcibiade*, traducere de Sorin Vieru, în voi. Platon, *Opere*, I, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1974.

Bibliografie

189

12. Properţiu (Sextus Propertius), *Elegii*, traducere de Petre Staţi, în voi. *Poeţi latini*, II, *De la Tibul până la Rutilius Namatianus*, Biblioteca pentru Toţi, Editura Minerva, 1973.

13. Seneca (Lucius Annaeus Seneca), *Scrisori către Luciliu*, traducere de Gheorghe Guţu, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1976; *Tragedii*, traducere de Traian Diaconescu, Editura Univers, Bucureşti, 1979; *De tranquilitate animi ad Serenum* (Despre *liniştea sufletului*, *către Serenus*), traducere de Svetlana Sterescu, în voi. Seneca, *Scrieri filosofice alese*, Biblioteca pentru Toţi, Editura Minerva, Bucureşti.

1981.

14. C. Suetonius Tranquillus, *Vieţile celor doisprezece Cezari*, traducere de David Popescu şi C.V. Georoc, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1958.

15. Tibul (Albius Tibullus), *Elegii*, traducere de Vasile

Sav, Editura Univers, 1988.

16. Vergiliu (Publius Vergilius Maro), *Eneida*, în româneşte de D. Murăraşu, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1956; *Bucolice*, *Georgice*, traducere de Teodor Naum şi D. Murăraşu, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1967.

CUPRINS

Unghiul mort al privirii (prefaţă de Dinu Flămând) ... 5

Avertisment...11
I. Parrhasios şi Tiberiu...15
II. Pictura romană...33
III. *Fascinus-ul*...45
IV. Perseu şi Meduza...62
V. Erotismul roman...71
VI. Petroniu şi Ausoniu...82
VIL *Domus et villa*...87
VIII. Medeea...101
IX. Pasiphş!" şi; puleius...110
X. Taurul şi săritorul... «...118
XI. Melanefelia romană...ţ...125
XII. Liber i... iHV.\l. j...137
XIII. Narcis... «... i.: „...146
XIV. Supliciu şi ruinele Pompeiului...158
XV. Vila Misterelor...166
XVI. De la *taedium* la *acedia*...180
Bibliografie...188

ÎN ATENŢIA librarilor şi vânzătorilor cu amănuntul

Contravaloarea timbrului literar se depune în contul Uniunii Scriitorilor din România nr. 2511.1 – 171.1/ROL, deschis la BCR.

Filiala Sector 1, Bucureşti.

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale QUIGNARD, PASCAL

Sexul şi spaima / Pascal Quignard; trad.: Nicolae Iliescu; pref: Dinu Flămând.
— Bucureşti: Univers, 2000
192 p.; 13 x 20 cm. – (Sinteze)
Tit. orig. (fie.): Le Sexe et l'effroi
Bibliogr.
ISBN 973 – 34 – 0707-O
I. Iliescu, Nicolae (trad.)
II. Flămând, Dinu (pref.)
392.6 (37 + 38) 176 (37 + 38)
Tipărit la: PRO TRANSILVANIA Tehnoredactor: NICOLAE ŞERBĂNESCU
Tehnoredactare computerizată MARILENA RÂPĂ
UNIVERS INFORMATIC